

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IMAGINAIRE ET USAGES DU FROID DANS LES PRATIQUES SCÉNIQUES ET  
DRAMATURGIQUES DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS CONTEMPORAIN. ÉTUDE  
*D'AGAGUK ET DE ROCHE, PAPIER, COUTEAU...*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIE GAGNÉ

DÉCEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Merci à Daniel Chartier pour ses lectures méticuleuses, pour l'inspirante ardeur avec laquelle il contribue au rayonnement de la nordicité au Québec et à l'étranger ainsi que pour les effluves de sapin sibérien qui s'exhalent du J-4660 à l'approche de Noël.

Merci à Yves Jubinville pour l'enthousiasme avec lequel il a accepté de plonger dans l'imaginaire du froid, pour ses précieux commentaires et pour le regard sensible qu'il porte tant sur la pratique théâtrale et le processus de création que sur l'être humain.

Merci à Isabelle Hubert et à Marilyn Perreault pour l'accès VIP aux coulisses de leur écriture.

Merci à Jean Bélanger et à Caroline Martin du Théâtre Sous Zéro pour les réponses qui ont dissipé mes points d'interrogation.

Merci à Jean Désy pour ces deux vers, tirés de *Kavisilaq. Impressions nordiques*, qui m'habitent : « Une fraîcheur emplit mes poumons. Il fait la température de moi-même. »

Merci à La Traversée pour l'épreuve du froid à Clova et au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord pour les rencontres.

Merci à Alexandre pour son appui inconditionnel qui m'amène à me dépasser et pour son ouverture, voire son sens de l'aventure, qui le pousse à me suivre au bout du Nord.

Merci à Flavie pour son amitié, à Léa pour son écoute et à Myriam pour nos escapades sous la chaleur des extrêmes-graves.

Durant la rédaction, je n'ai pu m'empêcher d'avoir une pensée pour l'allergie au froid de ma mère et pour la tuque orange fluo de mon père... Je les remercie pour leur présence.

Je dédie ce mémoire à ma soeur, Stéphanie, source de vivacité, de fierté et de courage.

Je remercie également le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et le Fonds de recherche sur la société et la culture du Québec pour leur soutien financier.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE PREMIER	
INCARNER ET IMAGINER LE FROID .....	8
1.1 Un concept relatif aux frontières du corps, de l'espace, de la matière et de l'être..	8
1.2 L'inscription du froid dans le(s) corps .....	10
1.2.1 Le refuge et le découvert .....	15
1.3 Hivernité, nordicité et montagnité : territoires du froid .....	21
1.3.1 Un décor naturel .....	25
1.4 Une absence de chaleur et de mouvement propice aux changements de phase ....	26
1.5 Un mot empreint de subjectivité.....	28
1.6 Rêver le froid .....	30
1.6.1 Entre la mort et l'espoir de la fonte .....	32
1.6.2 La contiguïté entre le chaud et le froid .....	35
1.6.3 Le principe de l'analogie .....	36
1.6.4 Aux frontières de la violence et de la quiétude .....	37
1.6.5 Entre le trop-plein de mots et l'omniprésence du silence.....	40
1.6.6 Mimer le souffle court et le grelottement dus au froid.....	42
1.6.7 Solitude et proximité : une double souffrance véhiculée par le froid.....	44
1.7 Conclusion .....	45
CHAPITRE II	
LE THÉÂTRE SOUS ZÉRO. CRÉER AVEC ET DANS LE FROID.....	47
2.1 L'histoire récente d'un théâtre d'hiver .....	47
2.2 Une adaptation qui se décline en quatre propositions .....	49
2.3 Une fenêtre sur le froid.....	55
2.4 La théâtralité sous zéro .....	57



2.4.1 Un point de vue formée de trois clivages .....	58
2.4.2 Un quatrième mur de vitre.....	60
2.4.3 Trois lieux, trois niveaux narratifs.....	61
2.5 Dire l'impassibilité, l'exigence et la fatalité du froid.....	67
2.6 Conclusion.....	71

### CHAPITRE III

<i>ROCHE, PAPIER, COUTEAU... ÉCRIRE LE FROID</i> .....	74
3.1 Une écriture ciselée au rythme des réécritures .....	75
3.2 Une écriture traversée par des impressions nordiques .....	77
3.3 Genèse d'un espace froid : du plexiglas à la fenêtre .....	82
3.4 La spatialité du froid.....	87
3.4.1 Intérieur .....	87
3.4.2 Extérieur .....	93
3.4.3 Cadre.....	98
3.5 Le froid : une fenêtre sur le territoire intérieur des personnages.....	103
3.5.1 Un état de survie.....	104
3.5.2 Une douleur intime .....	105
3.5.3 Un besoin viscéral de se réchauffer.....	106
3.5.4 Une poésie du froid .....	109
3.5.5 Un dégel inattendu.....	110
3.6 Conclusion.....	112
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE .....	122

## RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, je propose que le froid, au théâtre, se manifeste par ses effets sur le(s) corps, l'espace, la matière et le langage. Après avoir établi les éléments qui incarnent le froid dans la représentation et dans le texte dramatique, je vise à déterminer son usage dans les pratiques scéniques et dramaturgiques en m'intéressant à deux œuvres où il participe à la création de formes inédites, soit l'adaptation d'*Agaguk* d'Isabelle Hubert, présentée par le Théâtre Sous Zéro (TSZ), et la pièce *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault, créée par le Théâtre I.N.K.

Mon premier chapitre définit le froid et ses effets afin de cerner les composantes qui en forment l'imaginaire. Sensation intensifiée par l'humidité, le vent et la noirceur, le froid transparaît par le truchement d'effets corporels d'ordre physique (Lapras, Larrouy, Ambid et Richard) et comportemental (Parsons et Hensel). Il force l'organisme à l'isolement (Suhonen), l'oblige à prendre refuge (Durand) et s'inscrit dans un territoire marqué par la nordicité (Hamelin). Absence de chaleur, il modifie l'état de la matière sans l'altérer (Ruiu). Marque de subjectivité, il témoigne de la sensibilité du locuteur (Kerbrat-Orecchioni). Phénomène complexe, le froid se rêve grâce aux matériaux nordiques (Désy), tandis que le feu, la chaleur, l'évoque par contiguïté (Désy et Michelis-Maslosh). Ambigu, il véhicule l'angoisse de la mort et l'espoir du dégel, la violence et la quiétude, le silence et le trop-plein de mots (Désy et Michelis-Maslosh). Il commande un souffle bref et une langue morcelée (Girard).

Mon deuxième chapitre se consacre à l'*Agaguk* du TSZ, dont la dialectique « chaud-froid » permet au spectateur de contempler l'hiver dans le confort de l'intérieur. Il traite de la théâtralité (Féral) qu'appelle le froid et qui se déploie par le biais du quatrième mur vitré et d'un espace composé de trois lieux distincts (salle de spectacle, castelet et extérieur). L'analyse des mots « froid » et « froidement », présents dans l'adaptation d'Hubert, révèle la fonction du froid dans le texte dramatique : il exprime l'impassibilité, dissimule les pensées ou les réactions, contraint les personnages au refuge, à l'immobilité, à l'isolement, à la proximité et au silence, en plus d'accentuer la tension dramatique.

Mon troisième chapitre, qui porte sur l'analyse génétique et dramaturgique de *Roche, papier, couteau...*, retrace la manière dont Perreault représente le froid. Le Nord inuit, découvert par l'auteure lors de séjours au Nunavik, influe sur l'inventivité du langage, le rapport des personnages à la parole et au silence, le suspense et l'univers froid. La genèse du texte montre la construction de l'espace et mène à une réflexion sur la spatialité du froid (l'intérieur, l'extérieur et le cadre). Le froid énoncé, quant à lui, rappelle l'état de survie des personnages, figure leur mal-être, les pousse à se réchauffer de différentes façons, leur insuffle une poésie et laisse poindre l'espoir.

**Mots clés :** Froid, Hivernité, Nordicité, Théâtre québécois, Imaginaire, Représentation, Dramaturgie, Génétique théâtrale, Marilyn Perreault, Isabelle Hubert, Théâtre I.N.K., Théâtre Sous Zéro, Contiguïté, Subjectivité, Refuge, Cadre, Fenêtre.

## INTRODUCTION

Samedi le 11 décembre 2010, emmitouflée dans mon *North Face* à moitié détaché, j'assiste à la représentation de *La nuit juste avant les forêts*<sup>1</sup>. Avant le début du spectacle, j'empoigne une des couvertures brunes laissées à la disposition des spectateurs, ici et là, sur les bancs, m'assoie et, sans la déplier, la dépose sur mes genoux. Seul dans la minuscule aire de jeu, délimitée par la première rangée de spectateurs et l'encoignure du hangar de Saint-Henri qui se fait théâtre, Sébastien Ricard – le corps trempé, voûté, recroquevillé et adossé contre le mur – livre le monologue de Koltès dans un souffle sans fin qui affirme la nécessité de s'accrocher à la parole pour retenir l'Autre. Au pied du mur, l'étranger se cramponne aux mots dans l'espoir de dénicher une chambre pour la nuit, alors que le sous-texte dévoile une solitude absolue qu'une urgence de dire décuple. Plus le flot verbal se déploie, plus mes doigts serrent la couverture jusqu'à ce que mes mains se terrent dans un de ses plis. Durant le spectacle, je n'ai jamais physiquement ressenti le froid. Et pourtant... je l'ai construit. Je l'ai imaginé. Je l'ai rêvé. Je l'ai même incarné en me réfugiant sous la couverture. Dissimulée sous mes multiples épaisseurs, c'est de la froideur de la solitude et de l'isolement dont je me protégeais.

Quelques mois plus tard, lors d'un entretien avec Brigitte Haentjens<sup>2</sup>, je profite de l'occasion pour féliciter la metteuse en scène pour son traitement du froid qui, en mon sens, se faisait métaphore de la solitude du locuteur de Koltès, avide de chaleur humaine. Haentjens sourit et avoue humblement que la présence du froid n'était pas prévue au départ. Pour que soit bien audible la voix de son comédien, elle a choisi de fermer la climatisation

---

<sup>1</sup> Bernard-Marie Koltès, *La nuit juste avant les forêts*, mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines, 661, rue Rose-de-Lima, Montréal, 16 novembre-18 décembre. 2010.

<sup>2</sup> L'entretien *De Kane à Haentjens. Legs d'une violence féminine* a été réalisé le 3 mars 2011 avec Ariane Gibeau dans le cadre du séminaire *Les femmes et la terreur*, donné à l'Université du Québec à Montréal par Martine Delvaux.

particulièrement bruyante du hangar et de mettre, du coup, des couvertures à la disposition du spectateur par souci de confort. Quoi qu'il en soit, j'avais pourtant fait l'expérience du froid, preuve qu'il occupe une place singulière dans l'imaginaire.

Dans les représentations culturelles et artistiques québécoises, le froid s'inscrit dans l'imaginaire du Nord et de l'hiver puisqu'il demeure inhérent aux concepts de « nordicité<sup>3</sup> » et d'« hivernité<sup>4</sup> » tels que développés par le linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin. En ce sens, les différents travaux menés depuis 2003 à l'Université du Québec à Montréal par le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord<sup>5</sup> – qui portent principalement sur la littérature, le cinéma, les arts visuels et la culture populaire – conçoivent le froid comme un « élément<sup>6</sup> » constitutif de l'imaginaire du Nord, véritable « réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants, les formes privilégiées, les figures, les personnages, les schémas narratifs, les couleurs et les sonorités<sup>7</sup> ». Si le territoire nordique, comme le mentionne Daniel Chartier, « plus souvent imaginé que visité, a conduit à la cristallisation d'une "grammaire du Nord" qui en édicte les modes de représentation sémiotique<sup>8</sup> », il est tout aussi pertinent de s'interroger sur la façon dont le froid – qui incarne, quant à lui, « l'exigence du réel<sup>9</sup> » – se déploie dans l'imaginaire et crée son propre « réseau de significations symboliques<sup>10</sup> ». Par conséquent, dans ce

---

<sup>3</sup> La nordicité exprime « l'état, le niveau et la conscience d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal ». (Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 243.)

<sup>4</sup> L'hivernité est le « [f]ait, [l']état, [la] qualité de l'hiver et de l'hivernie, perçus et vécus. » (Louis-Edmond Hamelin, « Le Nord et l'hiver dans l'hémisphère boréal », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 44, n° 121, avril 2000, p. 25.) Ce principe renvoie à une « nordicité saisonnière ». (*Ibid.*, p. 7.)

<sup>5</sup> Voir à ce sujet : <http://www.imaginairedunord.uqam.ca>.

<sup>6</sup> Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », dans Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 22.

mémoire, je vise, dans un premier temps, à penser l'imaginaire du froid au théâtre pour ensuite déterminer son usage dans les pratiques scéniques et dramaturgiques contemporaines.

### *Le froid : une construction imaginaire*

Expérience physique, personnelle et culturelle<sup>11</sup> qui varie en fonction des circonstances spatio-temporelles et de la sensibilité du sujet, le froid pose un problème de définition, en raison de sa nature relative et subjective, et de représentation, compte tenu de son immatérialité. Pour qu'il soit énoncé, représenté ou encore interprété comme tel, le froid doit faire l'objet d'une appropriation. Un thermomètre affichant 5 °C n'indique, en soi, que le positionnement du mercure sur une échelle de valeurs. Quand un sujet s'approprie la mesure, il transcende les degrés chiffrés pour l'associer au froid. Autrement, le 5 °C demeure une simple valeur numérique dont l'unité est le degré celsius.

En raison du rôle primordial joué par la subjectivité en ce qui a trait au froid, je privilégie une approche où l'imaginaire est perçu « comme une interface, une médiation symbolique qui, si elles ne répondent à aucune logique simple, offrent des schèmes et des figures qui servent à penser et à se représenter le monde<sup>12</sup> ». Cette *interface* entre le sujet, la culture et le monde demeure, comme le précise Bertrand Gervais dans *Figures, lectures*, le premier essai d'une trilogie consacrée aux logiques de l'imaginaire, une manifestation singulière, plurielle et polymorphe :

L'imaginaire se manifeste sous la forme de stratégies interprétatives, organisées en fonction d'un ensemble d'interprétants déjà établis et fondés, pour un sujet donné, sur ses expériences du monde et de ses manifestations, sur ses connaissances

---

<sup>11</sup> En plus de renvoyer au « [f]ait de l'état thermique de l'air sous zéro degré Celcius », le froid demeure l'« [é]lément physico-culturel définitoire des pays polaire, arctique, subarctique et même tempérés ». (Louis-Edmond Hamelin et Marie-Claude Lavallée, « Froid », dans *Le Québec par des mots. Partie II : L'hiver et le Nord*, Sherbrooke, Presses de l'Université de Sherbrooke, 2002, p. 233.)

<sup>12</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, p. 13.

sociales, culturelles, littéraires, artistiques et scientifiques, ainsi que sur ses présupposés et préjugés<sup>13</sup>.

Dans cette optique, il ne s'agit pas de trouver « un répertoire, un ensemble d'unités culturelles disponibles pour une communauté donnée<sup>14</sup> » qui véhicule l'imaginaire du froid au théâtre, mais plutôt de cerner les principaux éléments propices à faire glisser le sujet, c'est-à-dire le lecteur ou le spectateur, dans ledit imaginaire.

Dans un double mouvement, penser l'imaginaire du froid au théâtre, c'est définir les éléments et les procédés propres à la représentation et au texte dramatique qui contribuent à son surgissement pour ensuite exposer en quoi cette construction abstraite peut se faire figure. Selon Gervais, la figure renvoie à tout ce qu'elle représente pour un sujet qui l'investit d'une charge symbolique et affective<sup>15</sup>. Elle naît d'actes d'imagination, de représentation et émane d'une interprétation. Qui plus est, elle ne renvoie pas à un objet réel perçu, mais plutôt à ce que cet objet génère chez un individu. N'existant que par et pour le sujet, elle est donc une création de l'imaginaire. En tant que figure, le froid peut évoquer la mort, la solitude, l'absence de sentiment, l'impossibilité de communiquer, l'angoisse existentielle, l'espoir, la quiétude, la vitalité... Il est aussi susceptible de raviver des souvenirs personnels, comme celui d'une langue collée sur une rampe de métal gelée.

Le 11 décembre 2010, les couvertures, le flot verbal, l'absence de dialogue, la quête d'une chambre pour passer la nuit, la posture recroquevillée de l'acteur et ses vêtements mouillés m'ont permis de construire le froid, un froid qui se fait figure de la solitude et que je fais mien en m'emmitouflant sous une des pièces d'étoffe brunes.

Au théâtre, le froid jaillit de l'interaction entre deux corps, de la relation entre le « regardant » et le « regardé ». Le spectateur s'approprie les éléments dramaturgiques et

---

<sup>13</sup> Bertrand Gervais, « Imaginaires du labyrinthe. Entretien avec Bertrand Gervais, propos recueillis par Raphaël Baroni », *Vox Poetica*, 15 février 2009, en ligne, <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGervais2009.html>>, consulté le 16 avril 2012.

<sup>14</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1, op. cit.*, p. 35.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 19.



scéniques pour construire le froid, tandis que, par moments, les créateurs comptent sur la performativité du signe théâtral pour le matérialiser dans l'espace. Parfois, un « j'ai froid », lancé par un comédien, suffit pour représenter les basses températures. Dès lors, le spectateur n'a qu'à investir le froid d'une charge affective et symbolique pour que celui-ci devienne figure.

### *Penser le froid au théâtre*

Comme le mentionne Gervais dans son article « Le labyrinthe et l'oubli. Fondement d'un imaginaire », la figure « est constituée de traits qui permettent de l'identifier, et d'une mise en récit qui sert à son déploiement<sup>16</sup> ». Si la mise en récit du froid, comme l'esquisse Jean Désy dans *La rêverie du froid*, se caractérise par l'angoisse, la tristesse, la menace et l'irréel<sup>17</sup>, car « il n'y a rien de bien drôle à rêver le froid jusqu'au bout<sup>18</sup> », l'identification de traits propres au froid semble *a priori* problématique en raison de la part de relativité et de subjectivité à l'origine du concept lui-même. Puisqu'il est un phénomène qui agit sur la matière, je postule que le froid, dans le réel tout comme dans l'imaginaire, se manifeste par l'entremise de ses effets. Dans cette perspective, penser le froid au théâtre, c'est réfléchir à la manière dont il travaille le(s) corps, l'espace, la matière et le langage. En établissant un dialogue entre la pratique théâtrale québécoise et les discours biologiques, géographiques, scientifiques, linguistiques et littéraires, mon premier chapitre vise à définir le froid et ses effets afin de déterminer les principaux éléments scéniques et dramaturgiques propices au déploiement de son imaginaire. Tout en mettant en relief les composantes qui, dans le texte dramatique ou dans le spectacle, permettent aux artistes de représenter le froid et au

---

<sup>16</sup> Bertrand Gervais, « Le labyrinthe et l'oubli. Fondements d'un imaginaire », dans Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura. Textes et imaginaires », n° 6, 2002, p. 17. (Une remarque similaire se retrouve dans *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1, op. cit.*, p. 87.)

<sup>17</sup> Jean Désy, *La rêverie du froid*, Québec et Sainte-Foy, Le Palindrome et Éditions La Liberté, 1991, p. 102.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 103.

spectateur (ou au lecteur) de se l'approprier pour en faire une figure, je me pencherai, dans les deux chapitres suivants, sur la façon dont l'imaginaire du froid influence le travail d'écriture. Pour mieux comprendre son usage et son apport dans les pratiques québécoises contemporaines, j'analyserai deux œuvres qui s'en saisissent pour créer des formes théâtrales inédites, soit l'adaptation d'Isabelle Hubert du roman *Agaguk* d'Yves Thériault, mise en scène par Jean Bélanger et présentée par le Théâtre Sous Zéro au Musée national des beaux-arts du Québec en 2008, ainsi que la pièce *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault, création du Théâtre I.N.K. mise en scène par Marc Dumesnil, présentée pour la première fois à la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui en 2007 et reprise en 2010 à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier.

En plus de s'appuyer sur mon expérience de lectrice et de spectatrice, le corpus théâtral étudié dans ce mémoire repose sur une recherche effectuée dans le catalogue Iris de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), le répertoire du Centre des auteurs dramatique (CEAD), la banque d'œuvres du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, la base de données Cégestelle du Centre de Recherches Théâtrales (CERT) et le catalogue électronique Thalia de l'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT). Une recherche par mots-clés (« froid », « hiver », « neige », « Nord » et « glace ») permet de déceler la présence du froid dans environ une centaine de textes dramatiques et de spectacles, parus ou présentés entre 1935 et 2012. Compte tenu du nombre de titres recensés, les pièces pour jeune public sont exclues et les œuvres restantes, survolées. À la suite de cette lecture rapide qui dresse le panorama des ouvrages répertoriés, une cinquantaine de textes sont retenus et lus en intégralité. Parmi ceux-ci, une vingtaine de textes dramatiques et de spectacles – où le froid occupe un rôle significatif dans la structure dramatique, dans l'organisation de l'espace ou encore dans l'énonciation – forment un corpus secondaire qui me permet de situer les deux œuvres composant mon corpus principal dans un ensemble historique plus vaste afin d'exposer en quoi leur emploi respectif du froid participe au déploiement d'un imaginaire universel et singulier.

Tandis que le travail de création dramaturgique d'*Agaguk* ne fait qu'un avec le projet scénique, car il s'agit d'une commande de texte, l'écriture de *Roche, papier, couteau...*



renvoie à une temporalité et à un espace indépendants de sa représentation. S'il s'érige *a priori* comme règle du jeu dans le cas du TSZ, dont le mandat festif consiste à présenter des pièces jouées l'hiver à l'extérieur, le froid, dans *Roche, papier, couteau...*, transparait plutôt dans l'inventivité d'une langue et d'un Nord imaginaires construits au fil des réécritures. L'étude des éléments formels et thématiques associés au froid dans ces deux œuvres a pour objectif de cerner les contraintes (voire les possibilités) qu'offre le froid à l'art théâtral et de réfléchir à sa fonction dans la représentation et dans le texte dramatique.

Mon deuxième chapitre est consacré à l'*Agaguk* du Théâtre Sous Zéro, dont la dialectique « chaud-froid » permet au spectateur, confortablement assis à l'intérieur, de contempler à travers une large fenestration les comédiens qui bravent les conditions hivernales du moment pour qu'advienne la représentation théâtrale. L'analyse de l'espace rend ostensible la théâtralité singulière qu'appelle le froid et qui se déploie par l'entremise du quatrième mur vitré et d'un espace scénique éclaté. L'étude des mots « froid » et « froidement », présents dans l'adaptation d'Isabelle Hubert, rend compte de l'emploi du froid dans le texte dramatique.

Quand il n'est pas physiquement présent dans l'espace théâtral, le froid s'avère être une construction imaginaire. En ce sens, mon troisième chapitre, essentiellement tourné vers l'analyse génétique et dramaturgique de *Roche, papier, couteau...*, retrace la manière dont Marilyn Perreault représente le froid. L'action de cette pièce, traversée par les impressions nordiques de l'auteure à la suite de deux séjours dans le Nord inuit du Nunavik, prend place dans un univers froid. La genèse de l'espace témoigne du déplacement de la fenêtre, métonymie de l'abri qui véhicule une culture du froid, et mène à une réflexion sur la spatialité du froid (l'intérieur, l'extérieur et le cadre). Puis, l'étude du froid énonce et approfondit la réflexion, amorcée dans mon second chapitre, sur son usage dans le texte dramatique.

## CHAPITRE PREMIER

### INCARNER ET IMAGINER LE FROID

Le théâtre impose plusieurs contraintes au déploiement du froid dans l'espace, notamment en raison du lieu scénique, qui renvoie généralement à une scène brûlant sous les projecteurs. À cela s'ajoute la vulnérabilité du spectateur au froid puisque celui-ci demeure souvent assis et immobile durant tout le spectacle. Le froid s'y révèle toutefois à travers des éléments verbaux, visuels et sonores véhiculés par la représentation, le texte dramatique y compris. Immatériel, le froid s'inscrit dans la réalité et dans les représentations artistiques et culturelles par le truchement de ses effets. En ce sens, je postule que l'imaginaire du froid, au théâtre, travaille le(s) corps, l'espace, la matière et le langage. En analysant les discours biologiques, géographiques, scientifiques, linguistiques, littéraires, dramaturgiques et scéniques, je m'intéresserai, dans ce premier chapitre, aux manifestations du froid afin de cerner les composantes et les procédés susceptibles de le représenter.

#### *1.1 Un concept relatif aux frontières du corps, de l'espace, de la matière et de l'être*

Comme le souligne Roger Simonet dans une étude générale qui traite de l'influence du froid dans les différentes sphères de l'activité humaine, le froid, au même titre que la chaleur, pose un problème de définition puisque « les expressions chaud et froid sont toutes relatives et n'ont pas de signification scientifique précise<sup>1</sup> ». Dans l'introduction à un ouvrage collectif sur les effets physiologiques du froid et sur le processus de réfrigération, Étienne Lalou tient compte, pour sa part, de la plurivocité du froid et propose une définition en trois temps :

---

<sup>1</sup> Roger Simonet, *Le froid*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1955 [1944], p. 34.

Qu'est-ce que le froid ? Pour le commun des mortels, une *sensation* subjective et relative : l'Esquimau transpire sous ses fourrures à moins 5 ° et le Nigérien frissonne de froid à plus de 15 °. Pour le géographe non plus, la limite n'est pas très précise : il appelle « *régions froides* » celles où règne le plus souvent une température égale ou inférieure à 0 °. Et pour le savant ? Lui non plus n'échappe guère au relativisme. Un seul absolu dans son échelle : le degré inférieur, celui que les lois de la physique concordent pour qualifier d'*état impossible de la matière*, de frontière du néant ; on l'appelle précisément le zéro absolu et il se situe aux alentours de moins 273 °<sup>2</sup>.

En plus de l'impossibilité à quantifier le phénomène dont elle témoigne, cette définition situe d'emblée le froid et les effets qui résultent de son action à la croisée de la sensation, de l'espace et de la matière. En d'autres mots, pour être perçu comme tel, le froid marque les corps, module les réalités physiques et humaines constitutives d'un territoire et modifie l'état des substances. À cette définition se compare celle du dictionnaire où le froid apparaît comme une « [a]bsence de chaleur, d'affection dans les relations humaines<sup>3</sup> ». C'est dire que le froid transparait dans les rapports humains. Au sens figuré, il qualifie un état<sup>4</sup> qui se distingue par son impassibilité, sa frigidité, son indifférence et son insensibilité. Qui plus est, il se profile dans certaines actions ou paroles.

Même s'il est relatif et difficilement quantifiable, le froid, comme le montrent les définitions qui s'y rapportent, se manifeste dans le corps, en étant sensation thermique, dans l'espace, en renvoyant au point de congélation, dans la matière, en influençant son état, dans les relations humaines, en exhibant un manque d'attachement et d'humanité, ainsi que dans le caractère, en figurant la frigidité, l'impassibilité, l'indifférence et l'insensibilité. En m'appuyant sur des ouvrages scientifiques et des œuvres artistiques, je déterminerai les effets sensibles et formels du froid. J'insisterai sur la façon dont le froid, au théâtre, se dévoile à travers un rapport singulier au corps, à l'espace et au langage.

---

<sup>2</sup> E. L. [initiales d'Étienne Lalou], dans J.-J. Herbert *et al.*, *Le froid*, Paris, Seuil, coll. « Microcosme », série « Le Rayon de la Science », n° 20, 1964, p. [2]. (Je souligne.)

<sup>3</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 1106.

<sup>4</sup> « Qui ne s'anime ou ne s'émeut pas facilement. [...] Dépourvu de sensualité. [...] Dont la réserve marque de l'indifférence, de la distance ou une certaine hostilité. [...] Qui manque de sensibilité, de générosité, de ferveur... » (*Ibid.*, p. 1105.)

### 1.2 L'inscription du froid dans le(s) corps

Dans un article sur les troubles engendrés par l'action du froid sur le corps humain, André Lapras propose de circonscrire les pathologies provoquées par l'échec du processus de thermorégulation. Il y définit le froid comme une perte de chaleur, de la manière suivante :

Pour l'homme, le froid commence quand la température du milieu ambiant s'abaisse en dessous de ce qu'il est convenu d'appeler le zéro thermique, la température de neutralité thermique ou encore la température indifférente<sup>5</sup>.

Suivant Lapras, l'être humain, en tant qu'homéotherme, cherche à maintenir la constance de sa température corporelle, qui est de 37 °C, et ce, indépendamment des fluctuations de l'environnement<sup>6</sup>. Pour ce faire, comme l'exposent Dominique Larrouy, Louis Ambid et Daniel Richard dans une étude consacrée aux fonctions physiologiques sollicitées dans le processus de régulation, l'humain a recours à la thermorégulation qui nécessite concomitamment « un système de mesure de la température (les thermorécepteurs) et des systèmes de production (thermogenèse) et de dissipation (thermolyse) de la chaleur<sup>7</sup> ». La température d'un organisme vivant résulte de l'interaction entre création, gains et pertes de chaleur. Lorsque la totalité des pertes excède la création et les gains, la température centrale chute et le froid est alors ressenti.

S'il tend vers le froid, le corps conserve sa chaleur à l'aide du procédé de vasoconstriction, tandis qu'il augmente la production de celle-ci en privilégiant le frissonnement. La vasomotricité cutanée joue un rôle important dans le réglage des échanges thermiques, car le refroidissement de la peau permet de minorer la déperdition calorifique. Considérant que la température cutanée résulte intrinsèquement de l'irrigation des revêtements dermiques et épidermiques, deux moyens permettent de contrer le réchauffement de la peau et, corolairement, de bonifier la qualité isolante de ceux-ci : « diminuer les apports

---

<sup>5</sup> André Lapras, « Pathologie du froid », dans J.-J. Herbert *et al.*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup> Dominique Larrouy, Louis Ambid et Daniel Richard, « Introduction », *La thermorégulation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995, p. 6.

sanguins ou abaisser localement la température du sang artériel<sup>8</sup> ». Malgré son efficacité discutable<sup>9</sup>, la piloérection, mieux connue sous l'appellation populaire de « chair de poule », témoigne aussi d'un déséquilibre thermique qui résulte d'une baisse de la température centrale et constitue, de même que la vasoconstriction et le frisson, une réponse physiologique au froid.

Outre ces trois réactions corporelles, le comportement exerce une influence considérable sur la régularisation de la température centrale. Dans *Thermal Environments. The Effects of Hot, Moderate and Cold Environments on Human Health, Comfort and Performance*, une étude au croisement de la psychologie, de la physiologie, de la physique et de l'ergonomie, le chercheur anglais, Ken C. Parsons, se penche sur la relation entre l'environnement thermique et l'être humain pour déterminer les réponses comportementales au froid. D'après Parsons, dans certains cas, les faits et gestes se suffisent à eux-mêmes pour éviter le refroidissement. En effet, « [a] most powerful form of human thermoregulation is behavioural ; put on or take off clothes, change posture, move, take shelter<sup>10</sup> ». L'homme n'hésite pas à recourir au port de vêtements pour prolonger l'étendue de sa zone de confort thermique au-dessous de zéro. Afin de minimiser les échanges thermiques, l'individu modifie instinctivement la position de son corps et favorise les postures fermées et regroupées. Le froid pousse les corps à se recroqueviller et à se rapprocher. L'augmentation de l'activité physique et, par association, le mouvement du corps dans l'espace assurent aussi une hausse de la production de chaleur. Bouger réchauffe. Parfois, l'être humain se retire dans un environnement jugé plus thermiquement favorable. Il opte, par exemple, pour une semaine d'« évasion » dans le Sud ou décide de se terrer dans le confort de sa maison. Les modifications comportementales comprennent aussi les inventions techniques qui rendent possible la survie de l'humain dans

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>9</sup> « As humans have relatively little hair and are often clothed this reaction is usually regarded as making an insignificant contribution to human thermoregulation. [...] The role of piloerection may be important by preserving heat generated and increasing the effectiveness of shivering. » (Ken C. Parsons, *Human Thermal Environments. The Effects of Hot, Moderate and Cold Environments on Human Health, Comfort and Performance. Second Edition*, Londres et New York, Taylor & Francis, 2003, p. 40 et 42-43.)

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 35.



les régions froides. Sous le terme de « technical regulation », Herbert Hensel, un docteur tchèque qui a consacré la majorité de ses travaux à la physiologie de la perception sensorielle et à la thermorégulation, regroupe, entre autres, la construction d'abris et le design de l'environnement qui permettent à l'homme de (re)créer des microclimats et d'habiter l'entièreté du globe<sup>11</sup>. Tout en provoquant des réactions corporelles singulières, le froid influence les actions de l'individu. Les vêtements, la posture, le mouvement des corps et l'abri sont des indices observables du froid.

Indépendamment des réactions physiques et comportementales, certains facteurs intrinsèques au milieu naturel doivent être pris en considération en ce qui a trait au mécanisme de thermorégulation puisqu'ils influent sur la température du corps. Si, comme le souligne Parsons, le vent et l'humidité accélèrent le refroidissement de l'organisme, car ils intensifient le transfert de chaleur par convection ; le rayonnement solaire, quant à lui, le réchauffe<sup>12</sup>. Le vent et l'humidité accentuent la sensation de froid, tandis que la présence du soleil l'amoindrit.

Quoiqu'un froid modéré vivifie l'organisme en stimulant ses fonctions et en l'obligeant à s'adapter, une exposition prolongée aux températures glaciales peut occasionner des troubles variés et, ultimement, entraîner la mort. Au-delà d'un certain seuil, l'action du froid engendre des maux singuliers qu'André Lapras regroupe sous la dénomination de « pathologie du froid<sup>13</sup> ». Les blessures par le froid marquent parfois le corps à jamais. Dans le cas de l'onglée, la blancheur, l'insensibilité et la raideur qui affectent le bout des doigts disparaissent sans laisser de séquelles si le réchauffement des extrémités ne tarde pas. Par contre, si l'accès à une source de chaleur est entravé, les lésions s'avèrent irréversibles. La

---

<sup>11</sup> « Further behavioural responses could also be termed "technical regulation" (Hensel, 1981). This includes building of shelter and involves designing the environment for human occupancy. Buildings and climatic architecture can be considered as creating micro-climates which, together with clothing, have allowed humans to inhabit the whole surface of the earth. » (Ken C. Parsons, *op. cit.*, p. 45.)

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

<sup>13</sup> Ce terme réunit les « accidents généraux », les « accidents locaux » et les « accidents a frigore ». Voir André Lapras, *op. cit.*, p. 11.

« zone reste blanche, dure, insensible, très froide et donne une sensation de doigt mort<sup>14</sup> ». Et « les tissus gelés d'abord blancs, durs et froids, deviennent peu à peu violacés puis noirâtres<sup>15</sup> ». Ils « se dessèchent et prennent un aspect momifié<sup>16</sup> ». L'engourdissement, l'insensibilité et le durcissement des membres au même titre que la coloration de la peau du blanc au noir, en passant par le mélange de bleu et de rouge qu'est le violet, se font donc inscription du froid dans la chair.

Sitôt que la température générale chute sous la barre du 37 °C<sup>17</sup>, le corps est en proie à l'hypothermie. André Lapras distingue deux types d'accidents généraux : « la forme de défense maxima et la forme de défense minima »<sup>18</sup>, qu'il décrit en détail. La forme de défense maxima s'observe chez les individus brusquement soumis à un froid pénétrant. Avant de trépasser, l'être se bat pour survivre. Dans un premier temps, le corps enclenche tous les mécanismes de thermorégulation. Quand le froid persiste, la phase de « résistance relative<sup>19</sup> » débute dans un deuxième temps. L'organisme ne parvient plus à compenser la déperdition calorifique : la température centrale est à la baisse. Dès lors, le corps se caractérise par une rigidité musculaire à laquelle s'ajoute une perte progressive de la conscience qui entraîne des dysfonctions mémorielles et un dérèglement du jugement<sup>20</sup>. Les fonctions vitales ralentissent et la sensibilité s'estompe : « la torpeur apparaît et s'aggrave peu à peu jusqu'au coma avec anesthésie totale<sup>21</sup> ». Dans un troisième temps, l'organisme atteint la phase de « l'insuffisance

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>17</sup> « La température centrale diminue lentement jusqu'à 35 °C, puis la chute s'accélère, car les capacités thermogéniques diminuent avec la température. Au-dessous de 35 °C débutent des troubles neurologiques suivis du coma vers 30 °C et delà la mort vers 27 °C. La mort est provoquée par une hypoxie sévère causée par la défaillance des systèmes cardio-vasculaires et respiratoires. » (Dominique Larrouy, Louis Ambid et Daniel Richard, *op. cit.*, p. 109.)

<sup>18</sup> André Lapras stipule que cette distinction s'inscrit dans la continuité des recherches de H. Reichel et A. C. Benitte. Voir André Lapras, *op. cit.*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 21.

absolue<sup>22</sup> » et se refroidit de plus en plus rapidement. Une perturbation des fonctions végétatives entraîne des troubles respiratoires qui peuvent mener à la mort par asphyxie<sup>23</sup>. Le rythme cardiaque devient irrégulier et les pulsations ralentissent pour finalement s'arrêter<sup>24</sup>. La forme de défense minima, quant à elle, renvoie aux sujets exténués, endormis ou encore anesthésiés sous l'effet de l'alcool ou de médicaments. La mort s'effectue sans douleur ni résistance :

Contrairement à ce qui se produit dans la forme de défense maxima, il n'y a pas d'augmentation de la thermogénèse, pas de frisson de défense, pas d'accélération du cœur ou de la respiration à la phase du début. Le corps se refroidit comme un élément anorganique, comme un morceau de métal, et non comme un organisme animé par la chaleur animale. Pendant ce refroidissement très progressif, les échanges cellulaires se ralentissent considérablement, les besoins métaboliques également. Le corps tout entier se met en quelque sorte « en veilleuse »<sup>25</sup>.

Dans les deux cas, le froid peut être mortel. Que se soit en dérégulant les systèmes respiratoire et cardiovasculaire ou en freinant les échanges cellulaires, il ralentit inmanquablement la cadence des fonctions vitales et fait sombrer le corps dans une léthargie. Il perturbe également la sensibilité, la lucidité et la mémoire.

Perception corporelle de nature thermique, le froid se manifeste par le biais de plusieurs réactions physiques et comportementales. Phénomène parfois fatal, il stimule *a priori* le corps en le forçant à intensifier sa production de chaleur ou à limiter sa déperdition calorique par le biais du mouvement et de l'action, deux phénomènes qui ne sont pas étrangers au théâtre. À l'instar de la vasoconstriction, de la piloérection, du port de vêtements, de la posture, du mouvement et de la mise à l'abri, le frisson et l'augmentation de l'activité physique deviennent des signes apparents d'un organisme désireux de maintenir sa température centrale à 37 °C et tenu de s'adapter au froid pour subsister. À partir du moment où les mécanismes de thermorégulation n'arrivent plus à préserver la stabilité de la

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.



température centrale, l'organisme se refroidit pendant qu'un ralentissement des fonctions vitales s'opère. Le froid engourdit, durcit, anesthésie le corps et colore les tissus en blanc, en violet et en noir. Il s'intensifie en présence du vent et de l'humidité ainsi qu'en l'absence de soleil.

### 1.2.1 Le refuge et le découvert

S'il est rarement question de vasoconstriction et de piloérection au théâtre<sup>26</sup>, peut-être en raison de la faible visibilité de ces deux réactions physiques et de l'impossibilité de les incarner sur commande, les comédiens ont recours à des actions corporelles pour évoquer le froid. Au-delà du grelottement, du claquement de dents<sup>27</sup>, du frottement (accompagné d'un souffle pour accentuer le réchauffement) et du sautillerment, le froid se révèle à travers le besoin de s'abriter.

Comme le rappelle Paulette Collet dans une étude consacrée aux représentations hivernales dans le roman canadien-français, la maison permet de survivre au climat nordique :

Si, dans les pays chauds, l'homme fuit souvent sa case pour la fraîcheur de la rue, dans les régions nordiques, au contraire, sans une demeure adéquate, on meurt, comme mouraient parfois au Canada les premiers colons, trop sommairement logés pour résister aux températures cruelles<sup>28</sup>.

Gage d'une protection contre le froid et les précipitations, la demeure acquiert inéluctablement une signification particulière pour l'être qui y passe la majorité de son temps.

---

<sup>26</sup> Jusqu'à maintenant, mes recherches me permettent de déceler la présence du froid dans plus d'une cinquantaine de pièces et de représentations. Cependant, je n'ai trouvé aucune occurrence de la vasoconstriction ni de la piloérection. Par contre, je suppose que les comédiens du Théâtre Sous Zéro, compagnie qui présente des spectacles à l'extérieur durant la saison hivernale, ont dû faire appel à ces deux processus physiques pour se protéger du froid.

<sup>27</sup> « Mes dents claquent. J'ai vraiment très froid ». (Le personnage de Lou, dans Gilbert Dupuis, *Kushapatshikan ou La tente tremblante*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 174.)

<sup>28</sup> Paulette Collet, *L'hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1965, p. 76.

Elle incarne, tel que le montre Katri Suhonen dans un article qui traite des formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon, un « isolement *physique* d'éléments extérieurs<sup>29</sup> ». Le froid pousse l'organisme à se réfugier pour assurer son confort et sa survie.

Par moments, l'abri renvoie à une construction matérielle comme dans la production de *Roche, papier, couteau...*<sup>30</sup> du Théâtre I.N.K. où une cabane composée de planches mal menuisées compose la scénographie. Ce hangar, transformé en salle de classe, est le refuge de Mielke et des jeunes clandestins, arrivés dans le village de l'Extrême-Nord par cargo. Dans *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*<sup>31</sup> du Nouveau Théâtre Expérimental – première pièce de la trilogie *L'histoire révélée du Canada français, 1608-1998*, signée par Alexis Martin, qui « traite du grand choc thermique et de ses retentissements sur notre destin collectif<sup>32</sup> » – « une cabane aux murs transparents munis de portes coulissantes faisant vivre les violents contrastes entre la chaleur des maisons et le froid du dehors<sup>33</sup> » occupe la scène de l'Espace Libre et représente, pour Daniel Brière, le refuge idéal :

---

<sup>29</sup> Katri Suhonen, « “Si loin vers le Nord”. Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* », Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, 2008, p. 265. (Suhonen souligne.)

<sup>30</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, mise en scène de Marc Dumesnil, création du Théâtre I.N.K., salle Jean-Claude-Germain, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 6-24 novembre 2007, supplémentaire le 17 novembre 2007, reprise à la Salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, Montréal, 2-13 février 2010. Les références spectaculaires à *Roche, papier, couteau...* contenues dans ce premier chapitre renvoient à la production présentée au Théâtre Denise-Pelletier à laquelle j'ai moi-même assisté.

<sup>31</sup> Alexis Martin, *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, mise en scène de Daniel Brière, production du Nouveau Théâtre Expérimental, Espace Libre, Montréal, 7 février-8 mars 2012, supplémentaires les 9 et 10 mars 2012, en tournée au Centre national des Arts du Canada, Théâtre du CNA, Ottawa, 14-17 novembre 2012.

<sup>32</sup> Nouveau Théâtre Expérimental, « Invention du chauffage central en Nouvelle-France », dans *Nouveau Théâtre Expérimental*, 2010, en ligne, <<http://www.nte.qc.ca/spectacle/invention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france/#album>>, consulté le 25 avril 2012. Cette phrase se retrouve également dans le programme du spectacle.

<sup>33</sup> Elsa Pépin, « *L'invention du chauffage central en Nouvelle-France*. Chant patriotique pour âmes gelées », *Voir* (Montréal), 16 février 2012, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2012/02/16/l'invention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france-chant-patriotique-pour-ames-gelees/>>, consulté le 25 avril 2012.

Au centre de l'espace, une cabane avec un poêle à bois. C'est le lieu principal de toute l'action. Précaire, poétique, essentielle, la cabane est l'image du refuge par excellence. Elle est le lieu du rêve et de la protection, du repli sur soi et de l'échappée imaginaire. Un monde clos qui verra défiler des hommes et des femmes, ceux qui forgeront, en autant d'histoires, notre saga<sup>34</sup>.

Malgré l'absence du mur frontal dans le spectacle du Théâtre I.N.K. et la transparence du « plexiglas<sup>35</sup> » dans celui du NTE, qui rendent visible l'action se déroulant au sein du refuge, la cabane, en tant que lieu fermé, établit un contraste entre l'intérieur et l'extérieur. Si l'abri permet aux personnages de *Roche, papier, couteau...* et d'*Invention du chauffage central en Nouvelle-France* de préserver leur chaleur, le vent rappelle, pour sa part, le froid qui règne au-dehors. À l'instar de la démarche de Wajdi Mouawad qui, dans *Temps*<sup>36</sup>, permet aux spectateurs d'expérimenter le froid produit par un immense ventilateur, Brière s'inspire du vent pour créer le paysage sonore de l'hiver :

La musique : inspirée du vent. Le vent obsédant, pénétrant, incessant. Cet élément inséparable de l'hiver est présent même quand il se tait, même quand il n'est qu'au loin. La musique serait-elle donc une manière « d'organiser » le vent ? De le transformer en chœur, de le contrôler, de le dompter ? Quelle sera la mélodie ? Peut-on faire d'un élément furieux une mélodie<sup>37</sup> ?

---

<sup>34</sup> Daniel Brière, « Notes de mise en scène », dans Nouveau Théâtre Expérimental, « Carnet de bord. *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* », dans *Nouveau Théâtre Expérimental*, 2010, en ligne, <<http://www.nte.qc.ca/category/blog/invention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france/>>, consulté le 25 avril 2012.

<sup>35</sup> Marie-Paule Grimaldi, « Combine de mise », *L'Aut'Journal* (Montréal), 20 février 2012, en ligne, <<http://www.lautjournal.info/default.aspx?page=3&NewsId=3496>>, consulté le 27 avril 2012.

<sup>36</sup> Wajdi Mouawad, *Temps*, mise en scène de Wajdi Mouawad, création du Théâtre du Trident et du Théâtre d'Aujourd'hui, en coproduction avec Abé Carré Cé Carré (Québec), Au Carré de l'Hypoténuse (France), le Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa), le Théâtre National de Chaillot, Grand T-scène conventionnée Loire-Atlantique, la Comédie de Clermont-Ferrand-scène nationale et la Schaubühne Berlin, en collaboration avec le Grand Théâtre de Québec, Schaubühne [première mondiale en français sur-titré en allemand dans le cadre du Festival F.I.N.D.], Berlin, 3 mars 2011, supplémentaire le 5 mars 2011, Théâtre du Trident, Québec, 8 mars-2 avril 2011, Théâtre français, Centre national des Arts du Canada, Ottawa, 12-16 avril 2011, salle principale, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 19 avril-14 mai 2011, supplémentaires les 8, 15, 17, 18, 19, 20, 21 mai 2011, en tournée en France, mars-avril 2012.

<sup>37</sup> Daniel Brière, *op. cit.*



Qu'il fasse chanter les pierres<sup>38</sup>, qu'il frappe à la fenêtre ou qu'il s'infiltré dans les fissures, dans l'entrebâillement d'une porte ou d'un manteau légèrement ouvert, le vent participe au déploiement du froid dans l'espace. Ce souffle met en relief la tension entre la chaleur tenue de l'intérieur et la froideur de l'extérieur qui tente de pénétrer l'abri.

L'abri ne se limite pas uniquement à une construction de fortune. Comme le propose l'anthropologue français, Gilbert Durand, dans *Le refuge I*, une étude qui traite de l'imaginaire du refuge et des représentations de l'espace, il réside aussi dans le positionnement du corps :

Dans son sens actif comme dans son sens passif, « réfugier » (servir de refuge) comme « se réfugier » (se servir de quelque chose comme refuge), le verbe conjugue biologiquement toute une chorégraphie de gestes, d'attitudes qui, du blottissement à la volte-face, du recroquevillement fœtal au large abandon horizontal du corps heureux de se détendre et de s'étirer, dessine les contours de ce schème du refuge où viennent se prendre les notions, les événements, les concepts les plus disparates et les plus contradictoires<sup>39</sup>.

Un corps qui se replie frileusement sur lui-même s'érige en quelque manière en refuge. Lorsqu'elle ne se suffit plus, l'enveloppe corporelle s'abrite sous les vêtements. Des impressionnantes fourrures de *Temps*<sup>40</sup>, dont les pans traînent sur le sol, aux tuques et aux manteaux de *Roche, papier, couteau...*, en passant par les bottes d'hiver et les « combines » d'*Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, les costumes sont une composante essentielle à la représentation du froid sur la scène. En ce sens, le manteau s'inscrit dans les premières intuitions scéniques de Brière :

Les costumes se résumeront à un ensemble de manteaux. Uniquement des manteaux, un défilé de styles, d'époques, comme autant de protection et de moyens

---

<sup>38</sup> Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, p. 21.

<sup>39</sup> Gilbert Durand, « L'exil et l'exode », dans Jean Burgos (dir.), *Le refuge I*, Paris, Les Lettres modernes, coll. « Circé », 1970, p. 5-6.

<sup>40</sup> Voir la photographie de Yan Doublet du *Soleil*, dans Jan Siag, « Temps de Wajdi Mouawad. D'hier à aujourd'hui », *La Presse* (Montréal), 26 avril 2011, en ligne, <<http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201104/26/01-4393345-temps-de-wajdi-mouawad-dhier-a-aujourd'hui.php>>, consulté le 27 avril 2012.

d'affronter les intempéries, les écarts de température, l'aridité du climat. Beaucoup de fourrure, des polars, des redingotes<sup>41</sup>.

Aux vêtements, souvent issus de la garde-robe d'hiver et reconnus comme chauds, s'ajoutent les couvertures, présentes dans la représentation de *Roche, papier, couteau...*, offertes aux spectateurs dans *La nuit juste avant les forêts* et jetées sur Victor, le fils transi, dans *La Raccourcie* de Jean-Rock Gaudreault, au moment où celui-ci retrouve son père qui s'est exilé dans un campement au cœur de la forêt pour fuir son quotidien :

Victor : J'ai froid.

Joseph : C'est parce que c'est pas chaud.

Victor : Je me sens pas bien. (*Jean-Joseph lui jette une couverture de laine qu'il tire de son sac*<sup>42</sup>.)

Quand il ne parvient plus à contrer le froid qui s'infiltré sous les tissus recouvrant son corps, le personnage se tourne vers l'autre et recherche la proximité, l'intimité :

Mielke : Mon sommeil s'éclipse depuis cinq nuits, mais je résiste. J'ai froid. J'ai peur. Un hiver s'installe. Mon monde rapetisse. [...] Je n'ai plus de vodel pour me réchauffer. /// Mon envie d'aller faire le vêtement à côté d'eux. Ali... toute petite et... Iourded. Mes jambes voudraient sortir de ce lit pour enjambrer l'autre. Prendre toute la place. Me réchauffer autrement<sup>43</sup>.

Le froid module l'espace entre les corps et commande leur rapprochement.

Paradoxalement, le froid peut lui-même se faire refuge psychologique. Il est à même d'apaiser les souffrances grâce à ses vertus analgésiques. De plus, une attitude distante et « froide » est gage de sécurité parce qu'elle sous-tend une certaine inaction qui élimine la possibilité de poser un geste compromettant. La raison (la bonne conscience) domine alors la

---

<sup>41</sup> Daniel Brière, *op. cit.*

<sup>42</sup> Jean-Rock Gaudreault, *La Raccourcie*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997, p. 32-33. (Dans les citations d'œuvres théâtrales, les italiques renvoient généralement à des didascalies.)

<sup>43</sup> Marylin Perreault, *Roche, papier, couteau...*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007, p. 50. (Dans les citations de *Roche, papier, couteau...*, « /// signifie "un temps" [et] / marque une coupure dans le débit ». (*Ibid.*, [4].))

passion comme dans cet extrait de la pièce d'Yves Sauvageau, *Les mûres de Pierre*, où Pierre tente de convaincre Jeanne d'Arc de manger le fruit défendu :

Pierre : Regarde-moi ça, des grosses mûres. Molles comme des chairs de femmes grosses... [...] Goûte-moi ça... ma fleur.

Jeanne d'Arc : Je ne veux pas ! Poison !

Pierre : Petite fille, va. Tiens. (*Il la mange... la mûre !*) Hum...

Jeanne d'Arc : Pourquoi me damnes-tu, Pierre ? ...

Pierre : Pour te rougir... Le rouge t'habille bien. Le rouge te va chaud... Ma fleur froide. Becque-moi.

Jeanne d'Arc : Pierre ! Rentrons, on nous attend, il faut aller souper. C'est l'heure<sup>44</sup>.

À la fois refuge contre le tourbillon émotionnel en dormance dans les viscères de l'humain et motif pour se réfugier, le froid incite le corps à s'abriter, à privilégier l'intérieur au détriment de l'extérieur. À défaut de prendre la forme d'une construction matérielle, le refuge se fait repli du corps sur lui-même, port de pelures supplémentaires et rapprochement.

Si le froid se manifeste par la nécessité de s'en protéger, il peut également naître du corps à découvert. Par exemple, dans *Just fake it*<sup>45</sup> de Joe Jack et John, un personnage, vêtu d'un habit de neige et de bottes d'hiver, coiffé d'une tuque et portant des lunettes de ski, grimpe dans une échelle métallique de manière à surplomber le personnage de Jean-Pascal qui monologue sur le vide et le profond malaise que sous-tend le jeu « fake » des apparences. La personnification de l'hiver ou du froid sort ce qui semble être une chandelle de couleur blanche qu'elle frotte contre une râpe. De la neige de cire tombe sur la tête de Jean-Pascal dont le tremblement s'accroît au fur et à mesure qu'il retire ses vêtements faussement griffés. En sous-vêtement, le personnage se dirige sous un abri « Tempo » où il grelotte de plus belle. Ensuite, l'on retire la toile blanche de l'abri, laissant Jean-Pascal seul avec la structure métallique. Si costumes, objets, corps et décors participent à la matérialisation du froid, la scène établit sa gradation : la neige, le dénuement, le grelottement, l'isolement

---

<sup>44</sup> Yves Sauvageau, *Les mûres de Pierre*, Librairie Deom, Montréal, 1977, p. 87-88.

<sup>45</sup> Collectif, *Just fake it*, mise en scène de Catherine Bourgeois, production de Joe Jack et John, Théâtre Aux Écuries, Montréal, 14-29 octobre 2011.

temporaire dans le refuge suivi de la déconstruction de l'abri « Tempo » contribuent à une accentuation du froid qui s'effectue parallèlement à l'intensification de la tension dramatique.

Le refuge, incarné par l'abri matériel, le positionnement du corps, les costumes et la proximité, de même que le découvert, qui rappelle la vulnérabilité du corps aux basses températures, révèlent le froid par le besoin de négocier le rapport à l'espace qu'ils sous-tendent. Le froid incite les corps à rechercher le confort de l'intérieur et module la distance entre les personnages en favorisant la proximité. Refuge psychologique, le froid met à distance les sentiments. Art de l'incarnation évanescence, le théâtre permet l'inscription du froid dans le corps et l'espace. Souvent issu d'une action qui prend place dans un espace (dramatique ou théâtral) intérieur, le froid, au théâtre, a pour corrolaire l'abri et l'intérieur, hors du même froid.

### *1.3 Hivernité, nordicité et montagnité : territoires du froid*

À l'exemple du corps, le milieu naturel révèle l'existence du froid. Comme l'expliquent Jean Matricon et Georges Waysand dans un article du *Dictionnaire de la physique* consacré au froid, « [l]'idée commune de froid est attachée à des conditions climatiques polaires ou hivernales et, dans ce sens, elle prend un caractère absolu : "il fait froid"<sup>46</sup> ». Certains éléments nordiques et hivernaux résultent du froid et sont, à leur tour, signes de sa présence.

Dans *Écho des pays froids*, ouvrage scientifique à facture autobiographique qui aborde divers aspects se rapportant à la nordicité, Louis-Edmond Hamelin relève cinq traits distinctifs couramment utilisés pour définir l'hiver : la neige, la notion de « saison », le froid, le déplacement des êtres qui privilégient le départ et la conception de la vie qui renvoie à un

---

<sup>46</sup> Jean Matricon et Georges Waysand, « Froid », dans Collectif, *Dictionnaire de la physique. Mécanique et thermodynamique*, Paris, Albin Michel, coll. « Encyclopædia Universalis », 2001, p. 349-350.



ralentissement, voire à un arrêt, des activités humaines et économiques<sup>47</sup>. Composante essentielle, le froid – comme l'explique la définition de l'hiver proposée par Hamelin qui renvoie à une « période froide et nivale des interfaces air-terre-eau, variable suivant les types de temps, les lieux physiques, les années, les attitudes des gens et les niveaux techniques<sup>48</sup> » – est la pierre angulaire de la « saison froide ». Effectivement, l'ensemble des éléments retenus par Hamelin pour illustrer l'état desdites interfaces au cours de la saison hivernale se rapporte majoritairement à des effets directs ou indirects d'un froid climatique correspondant au zéro de l'échelle centigrade et à des réactions comportementales engendrées par un froid ressenti comme tel :

Pour une part, *air* renvoie à froid, gel, refroidissement éolien, chauffage, vêtement, grippe, précipitations solides et déneigement ; *terre*, à gélisol, glaçage des surfaces, univers blanchâtre, circulation<sup>49</sup>, accidents<sup>50</sup> et sports de glisse ; *eau*, à glaces flottantes (ou glacié), navigation, fonte, embâcles, débâcles et inondations<sup>51</sup>.

En soumettant les propos d'Hamelin au principe de causalité, il est possible de mettre en relief les principales transformations subies par un milieu naturel exposé au froid. Le *froid* sous-tend le déploiement du *gel* qui, en assurant une solidification de la matière, dont celle de l'eau à 0 °C, suscite des *précipitations solides* (neige, cristaux de glace, grésil, grêle, etc.) et verglaçantes (brume et pluie) tout en contribuant à l'émergence des *glaces* (givre, frimas, glaçon, banquise, glacier, iceberg, *glacié*, etc.) et à leur conservation. Les vagues de *froid*, qui peuvent être liées à un *refroidissement éolien* plus ou moins grand, poussent l'être humain à recourir au *chauffage* et au port de *vêtements* chauds et isolants. Elles assurent la survivance du virus de la *grippe* à l'extérieur du corps humain par temps sec et privilégient du coup sa propagation. Le *gélisol* et le *glaçage des surfaces* résultent de l'action du *gel* et, par association, du *froid*. Lorsque le *froid* perdure, la *neige* qui s'accumule au sol transforme

---

<sup>47</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 340-343.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>49</sup> Chaussée glacée, ralentissement de la circulation des fluides, etc.

<sup>50</sup> Blessures corporelles, bris mécaniques, dérapage, etc.

<sup>51</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, *op. cit.*, p. 221. (Hamelin souligne.)



le paysage en un *univers blanchâtre*, oblige au *déneigement* et ralentit la *circulation*. La logique de ce raisonnement permet d'établir un schéma dans lequel la *neige* et la *glace* s'enchâssent dans la notion de *gel* qui constitue un embranchement du *froid* climatique qui s'insère à son tour dans l'*hiver*. De ce fait, la glace, par exemple, apparaît comme une manifestation du gel, témoigne de la présence du froid et matérialise l'hiver. Grâce à leur plurivocité, les éléments, énumérés par Hamelin qui singularisent l'« interface air-terre-eau<sup>52</sup> » durant la période hivernale, se font simultanément témoins du froid climatique et de la saison froide.

En plus de définir l'hiver, le froid s'inscrit au cœur même de l'idée de « nordicité » – concept créé dès 1960<sup>53</sup> et développé par Louis-Edmond Hamelin dans *Le Nord canadien comme espace*<sup>54</sup>, *Nordicité canadienne*<sup>55</sup> et *Le Québec nordique*<sup>56</sup> – qui exprime « l'état, le niveau et la conscience d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal<sup>57</sup> ». Pour Hamelin, le degré de nordicité d'une région est évalué en fonction de

[...] dix facteurs significatifs, convergents et se rapportant aux principales situations septentrionales : latitude, chaleur de l'été au-dessus de 5.6 °C (42 °F), froid de l'année au-dessous de 0 °C (32 °F), types de glace (dans le sol, sur la terre ou sur la mer), précipitations totales, développement de la couverture végétale, accessibilité (aérienne et autre), nombre d'habitants ou densité démographique régionale, enfin, degré de l'activité économique<sup>58</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>53</sup> Voir à ce sujet : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/nordicite>.

<sup>54</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien comme espace*, Québec, Université Laval et Centre d'études nordiques, 1971, 59 p.

<sup>55</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1975, 437 p.

<sup>56</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le Québec nordique*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, coll. « Géographie contemporaine », 1986, 32 p.

<sup>57</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, *op. cit.*, p. 243.

<sup>58</sup> Louis-Edmond Hamelin, « Un indice circumpolaire », *Annales de géographie*, Paris, n° 422, 1968, p. 414-430, dans *ibid.*, p. 89.

Critère permettant de déterminer l'indice nordique qui se mesure en valeurs polaires (VAPO)<sup>59</sup>, le froid constitue une des principales caractéristiques du Nord. Lorsque Hamelin se penche sur « le problème théorique de l'éligibilité à la nordicité afin d'éliminer les lieux non froids mais qui sont quand même isolés, désertiques, peu peuplés et inaccessibles<sup>60</sup> », le géographe fait du froid l'essence du Nord :

Si de nombreux facteurs tant réels que psychiques entrent dans la définition du Nord, le froid comme tel ne saurait en être exclu. [...] Il semble donc à propos d'utiliser la froidure comme l'un des critères éliminatoires pour juger l'éligibilité des espaces à la localisation polaire<sup>61</sup>.

Inhérent au Nord et à l'hiver, le froid particularise aussi la montagne, froide en altitude plutôt qu'en latitude, car « [l]es trois milieux sont [...] caractérisés par des climats froids et conduisent à des comportements humains particuliers<sup>62</sup> ». La nordicité – et, subséquemment, l'« hivernité » et la « montagnité » qui en incarnent les « extensions spatiales<sup>63</sup> » et les « majorations<sup>64</sup> » – devient le territoire géographique du froid ou, pour reprendre les mots de Louis-Edmond Hamelin, le « pays froid ». Le froid qui équivaut, dans le discours géographique, au point de congélation et aux températures inférieures à la barre du 0 °C particularise le Nord, l'hiver et la montagne en métamorphosant leur environnement, entre autres, grâce au gel qui engendre la glace et la neige. Par analogie, diverses composantes nordiques et hivernales résultent du froid en plus de simultanément l'incarner. Ainsi, la présence de ces éléments au théâtre concourt à la création d'un espace froid.

---

<sup>59</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, op. cit., p. 84-88.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>62</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Échos des pays froids*, op. cit., p. 271.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 271.

### 1.3.1 Un décor naturel

Associé au Nord et à l'hiver, le froid acquiert – tel que le décrit Daniel Chartier dans un article qui présente l'hivernité et la nordicité comme des composantes par rapport auxquelles les écrivains émigrés du Québec s'identifient ou ressentent l'exotisme – « une valeur d'enracinement et une symbolique identitaire<sup>65</sup> », car il est le substrat d'une société et d'un territoire. Dans la première scène de *Forêts* de Wajdi Mouawad, le froid situe l'action dramatique dans une temporalité et une spatialité québécoises :

Aimée : C'est pas la fin du monde, c'est sûr, mais c'est l'hiver, et entre les deux on se demande parfois ce qui est préférable ! Faut vouloir tsé, sortir de chez soi, mettre son manteau, ses bottes, sa tuque et ses mitaines, s'armer contre le vent, la tempête, le froid, le fret, l'enfer au grand complet, pour venir ici, comme si on avait un remède contre le malheur ! [...] Chacun de vous ! Chez moi, à dix millions sous zéro ! Je dis chez moi. C'est chez nous<sup>66</sup>.

Parce qu'il assure une « identification identitaire<sup>67</sup> », le froid unit. Il devient prétexte à la rencontre. Dans la pièce *Hôtel Pacifique* de Fanny Britt, il est à l'origine de la relation entre Paul et Laura :

Paul : [...] J'avais froid, j'attendais un taxi. L'hiver est arrivé tôt cette année, tu te souviens ? C'était à peine le début de décembre pis on gelait comme en février. J'avais perdu mon foulard. J'avais froid. J'attendais mon taxi, à l'aéroport, pis elle est arrivée à côté de moi. Elle attendait un taxi elle aussi. La lumière était tellement froide que ça rendait sa peau presque blanche. Un spectre. Elle avait même pas de bas-collants. Les jambes à l'air, en talons hauts, elle s'est retournée vers moi. Elle a souri. Un sourire normal d'empathie citoyenne. Tu sais, genre : y fait froid, on est tu mal amanchés au Québec ! Quelque chose comme ça en tout cas. Juste ça. Pis ça été comme... Ça a été scellé. Pour moi, en tout cas<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », dans Daniel Chartier (dir.), *Le (s) Nord (s) imaginaire (s)*, op. cit., p. 245.

<sup>66</sup> Wajdi Mouawad, *Forêts*, Arles (France) et Montréal, Leméac et Actes Sud, 2009 [2006], p. 12.

<sup>67</sup> Daniel Chartier, « L'hivernité et la nordicité comme éléments d'identification identitaires dans les œuvres des écrivains émigrés du Québec », dans Daniel Chartier (dir.), op. cit., p. 237-245.

<sup>68</sup> Fanny Britt, *Hôtel Pacifique. Pièce en trois chambres*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 76.

Dans *Jocelyne est en dépression. Tragédie météorologique* d'Olivier Choinière, le froid et les éléments constitutifs de l'hivernité unissent les personnages le temps d'une séance d'indignation intensive :

Chœur contemporain : Ah maudite neige ! Maudit frette ! Ah maudite hiver !

Aline : Accuse le ciel sous lequel tu es né !

Chœur contemporain : Pays de cul ! Température de cul ! Nuage de cul !

Aline : Accuse celui que le poète appelle pays<sup>69</sup> !

Au même titre que l'hiver, le froid est une épreuve que la collectivité doit surmonter pour s'ancrer dans le territoire, pour se définir.

Dans les pratiques artistiques et culturelles québécoises, la nordicité et l'hivernité constituent le décor par excellence du froid et contribuent à l'affirmation d'une identité collective profondément nordique. Leur présence dans la représentation théâtrale ou dans le texte dramatique permet le déploiement de l'imaginaire du froid.

#### *1.4 Une absence de chaleur et de mouvement propice aux changements de phase*

Si le corps et l'environnement dévoilent le froid en véhiculant ses effets, il en va de même pour la matière. Dans une perspective scientifique, le froid n'est tel que par rapport à autre chose. Il naît de la comparaison entre deux matières, du rapprochement entre deux états de la même substance ou de l'absence de chaleur. À vrai dire, comme le soulignent Jean Matricon et Georges Waysand, « [p]our l'industriel ou le physicien, le froid est relatif, et de l'eau bouillante est beaucoup plus froide qu'un morceau de fer porté au rouge. On ne crée pas du froid, on crée seulement du "plus froid que quelque chose"<sup>70</sup> ». Conformément à la loi de la physique, le froid absolu demeure inaccessible et l'idée de froid correspond davantage à

---

<sup>69</sup> Olivier Choinière, *Jocelyne est en dépression. Tragédie météorologique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002, p. 17.

<sup>70</sup> Jean Matricon et Georges Waysand, *op. cit.*, p. 350.



l'« absence de chaleur<sup>71</sup> ». D'après la thermodynamique statique, dont le fondement a été élaboré par Ludwig Boltzmann dans les années 1870, « la chaleur contenue dans un objet n'est rien d'autre que l'énergie d'agitation désordonnée des molécules de cet objet : plus il est chaud, plus ses molécules s'agitent ; moins elles bougent, plus il est froid<sup>72</sup> ». L'impact du froid sur la matière est donc double. Il favorise une diminution de l'agitation des particules et peut éventuellement entraîner une modification de l'état de la matière : « Toute opération qui a pour résultat de diminuer l'agitation moyenne des molécules aboutit à un refroidissement, mais peut aussi se manifester par un changement qualitatif de la répartition spatiale des molécules, appelé changement de phase<sup>73</sup>. » Ainsi, la liquéfaction et la cristallisation résultent de l'abaissement de la température d'un corps<sup>74</sup>.

Dans *Les récits de voyage aux pays froids au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'expérience du voyageur à l'expérimentation scientifique*, une étude qui vise à exposer les discours qui ont contribué au déploiement du Nord dans les récits de voyage et dans les écrits scientifiques de l'époque, Adina Ruiiu affirme que le froid se définit comme « le principe passif de l'absence de chaleur<sup>75</sup> ». Alors que la chaleur est liée au mouvement des molécules, le froid renvoie plutôt au repos. Il modifie la matière sans la dénaturer, « [c]ar si la chaleur altère les corps en les défigurant, en les rendant étrangers à eux-mêmes, le froid produit, paradoxalement, une altération naturelle non seulement du fait qu'elle est l'œuvre de la nature, mais parce qu'elle décompose sans aliéner<sup>76</sup> ».

Le froid se manifeste par une absence de chaleur et de mouvement qu'une comparaison effectuée entre deux substances différentes ou encore entre deux états d'une même matière rend notable. Par exemple, il permet la condensation de l'eau ainsi que sa solidification.

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 351.

<sup>75</sup> Adina Ruiiu, *Les récits de voyage aux pays froids au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'expérience du voyageur à l'expérimentation scientifique*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au Pôle », 2007 [2006], p. 87.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 86.

Givre, buée et glace résultent de son action. En ce sens, les changements d'état physique de la matière peuvent se faire signes du froid au théâtre. Je pense, entre autres, à la buée qui s'échappe de la bouche des comédiens du Théâtre Sous Zéro qui incarnent les personnages d'*Agaguk*<sup>77</sup> dans la neige. La matérialisation de leur souffle dans l'espace, rendue possible par la condensation de la vapeur d'eau contenue dans leur expiration au contact de l'air, témoigne de la froideur de l'hiver.

### 1.5 Un mot empreint de subjectivité

En plus de marquer le corps, le territoire et la matière, le froid s'inscrit dans le langage par le truchement d'un signe linguistique tantôt vocal, tantôt graphique. Dans cette optique, les dernières paroles de Pierre Lamontagne, adressées à sa mère Françoise dans *Le dragon blanc*, épisode qui s'inscrit dans *La trilogie des dragons*, sont particulièrement explicites quant à la présence du froid, car celui-ci y est énoncé par une subjectivité qui le reconnaît comme tel : « Viens-t-en, il fait froid<sup>78</sup>. » Ceci dit, même s'il fait l'objet d'une énonciation, le froid demeure relatif.

Dans *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Catherine Kerbrat-Orecchioni décrit, à l'aide d'exemples concrets, les traces de l'inscription du sujet dans le discours. La linguiste classe l'adjectif « froid » parmi les « évaluatifs non axiologiques<sup>79</sup> » qui regroupent

[...] tous les adjectifs qui, sans énoncer de jugement de valeur, ni d'engagement affectif du locuteur (du moins au regard de leur stricte définition lexicale : en contexte, ils peuvent bien entendu se colorer affectivement ou axiologiquement), impliquent une évaluation qualitative ou quantitative de l'objet dénoté par le

---

<sup>77</sup> Isabelle Hubert, *Agaguk*, adaptation du roman d'Yves Thériault, mise en scène de Jean Bélanger, Théâtre Sous Zéro, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 31 janvier-24 février 2008.

<sup>78</sup> Marie Brassard *et al.*, « Le dragon blanc », dans *La trilogie des dragons*, Québec, L'Instant même, coll. « Instant scène », 2005, p. 169.

<sup>79</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999 [1980], p. 96.

substantif qu'ils déterminent, et dont l'utilisation se fonde à ce titre sur une double norme :

- (1) interne à l'objet support de la qualité ;
- (2) spécifique du locuteur – et c'est dans cette mesure qu'ils peuvent être considérés comme « subjectif »<sup>80</sup>.

C'est dire que l'usage de l'adjectif « froid » se veut « relatif à l'idée que le locuteur se fait de la norme d'évaluation pour une catégorie d'objets donnée<sup>81</sup> », en l'occurrence des éléments froids. Kerbrat-Orecchioni, dans une remarque sur les adjectifs évaluatifs, présente des considérations énonciatives liées aux « adjectifs de température<sup>82</sup> » où les mots « chaud » et « froid » sont interchangeables. Elle propose que l'emploi de « chaud » dans l'expression « "l'eau est chaude" » est déterminé par le « support précis de la propriété ("chaud" n'implique pas le même degré de température selon qu'il s'agit de l'eau d'un bain, d'une lessive, d'une boisson) », la « sensibilité thermique particulière du locuteur », le « rapport à [l']a frilosité », le « rapport au "temps" (c'est-à-dire à la température moyenne de l'atmosphère extérieure) normal » et par certaines « considérations spatiales et temporelles (et, en ce sens, [...] les adjectifs de température sont partiellement déictiques<sup>83</sup>)<sup>84</sup> ».

Qu'il soit adjectif, nom ou adverbe, le mot « froid » fluctue selon la sensibilité du locuteur et renvoie inévitablement à un espace et à une temporalité. Même quand elle est clairement énoncée, l'idée de froid demeure toute relative et étroitement liée au vécu intime et culturel de l'énonciateur et, subséquemment, entre en résonance avec le bagage personnel de l'énonciataire. Toutefois, en raison de la performativité du signe théâtral, l'énonciation du froid suffit pour que celui-ci se déploie dans l'espace dramatique et scénique.

---

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 96-97.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>83</sup> Les déictiques sont « les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir : – le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé, – la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire ». (*Ibid.*, p. 41.)

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 100.

### 1.6 Rêver le froid

À défaut d'être énoncé comme tel, le froid, comme le soutient Jean Désy dans son essai *La rêverie du froid*, transparait malgré tout sous la plume des écrivains qui « possèdent des imaginations exacerbées par la froidure<sup>85</sup> ». Même s'il se révèle par ses effets sur le corps, l'espace et la matière ou encore par son énonciation, le froid est prétexte à la rêverie :

Je demeure conscient que le froid, tout comme la chaleur, ne se rêve pas en lui-même, car, à proprement parler, il n'est pas une matière. Le froid se présente à l'imagination sous les traits de la neige, de la glace, du frimas, du givre, etc. Mais le froid constitue tout de même la substance charnière autour de laquelle se greffent les matériaux nordiques<sup>86</sup>.

D'après le médecin et écrivain québécois, rêver le froid nécessite inévitablement une prise en considération des matières qui s'y rapportent puisqu'elles permettent son déploiement dans l'imaginaire :

Si la glace, pour prendre un exemple, fait partie de l'univers tangible et bien réel de nos travaux et de nos existences, c'est par le froid qu'elle pénètre l'imagination active, nos rêveries les plus profondes et les plus déterminantes<sup>87</sup>.

Dans un double mouvement, la glace se fait tremplin vers l'imaginaire du froid, tandis que le froid cristallise sa puissance symbolique.

Cette réflexion de Désy sur l'existence du froid dans l'imaginaire peut se lire comme une réponse à Gaston Bachelard, philosophe français à l'origine d'une phénoménologie de l'imagination basée sur les quatre éléments que sont le feu<sup>88</sup>, l'eau<sup>89</sup>, l'air<sup>90</sup> et la terre<sup>91</sup>. À

---

<sup>85</sup> Jean Désy, *La rêverie du froid*, Québec et Sainte-Foy, Le Palindrome et Éditions La Liberté, 1991, p. 92.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>88</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 221 p.

<sup>89</sup> Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, 265 p.

<sup>90</sup> Gaston Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1965 [1943], 306 p.



l'aide d'une citation tirée de *La terre et les rêveries du repos*, Désy illustre ce qu'il nomme la « méprise bachelardienne au sujet du froid<sup>92</sup> » :

Malgré beaucoup de recherches, nous n'avons pu jusqu'à présent constituer un dossier suffisant pour étudier *objectivement* l'imagination du froid. Nous avons lu vainement de nombreux récits sur les voyages polaires sans trouver souvent d'autres moyens d'évoquer le froid qu'une référence – naturellement toute rationalisée – au thermomètre. Le froid est, à notre avis, *un des plus grands interdits* de l'imagination humaine. Alors que la chaleur fait en quelque manière naître les images, on peut dire qu'on n'imagine pas le froid. Le froid cadavérique forme *barrage* pour l'imagination<sup>93</sup>.

À la lecture de ce passage, Jean Désy dit avoir « eu la nette impression que Bachelard s'était empêché de rêver le froid ou, plutôt, qu'il avait laissé sa rationalité le fermer à cette rêverie<sup>94</sup> ». Peut-être est-ce la nature profondément *subjective* et *relative* du froid qui a échappé à Bachelard, désireux d'opter pour une étude *objective* de l'imaginaire ? Désy poursuit sa critique en s'appuyant sur les propos de Gilbert Durand qui, dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, remet en question les quatre éléments bachelardiens choisis pour étudier le déterminisme de l'imagination :

La perception humaine est riche en tonalités élémentaires bien plus nombreuses que celles envisagées par la physique aristotélicienne. Pour la sensorialité, la glace et la neige ne se résolvent pas en eau, le feu reste distinct de la lumière, la boue n'est pas encore le roc ou le cristal<sup>95</sup>.

Par-delà cette lecture critique de Bachelard, Désy légitimise sa rêverie du froid en étant « imprégné du sentiment que le froid occupe une place de choix, tant au sein de la vie quotidienne que dans l'imagination<sup>96</sup> ». En étudiant principalement des œuvres littéraires, il fait ressortir les composantes et les particularités de ce qu'il nomme la rêverie du froid et qui

<sup>91</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, 337 p.

<sup>92</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 91.

<sup>93</sup> Gaston Bachelard, cité dans Jean Désy, *op. cit.*, p. 90. (Je souligne.)

<sup>94</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 90.

<sup>95</sup> Gilbert Durand, cité dans Jean Désy, *op. cit.*, p. 91.

<sup>96</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 89.

m'apparaissent, à côté des effets du froid sur le corps, l'espace et la matière, comme les fondements de l'imaginaire du froid.

#### 1.6.1 Entre la mort et l'espoir de la fonte

Le premier élément soulevé par Jean Désy s'articule autour du lien entre le froid et la mort :

[...] l'imagination de certains écrivains s'associe facilement aux pulsions et aux forces de mort. Il émane alors de passages particulièrement éclairés, de fragments de textes, une *angoisse* profonde, immanente, *existentielle*, reliée aux glaciers des mots. Et chose à la fois curieuse et bouleversante, cette angoisse s'exprime souvent par la rêverie du froid<sup>97</sup>.

Le froid met des mots sur la mort. Il incarne la peur existentielle de l'homme devant sa propre finitude. Désy explique cette analogie entre le froid et l'angoisse de la mort par l'essence même du froid qui engage l'homme dans une véritable lutte pour la survie : « Le froid s'oppose violemment à l'action humaine. En ce sens, il stimule les plus grandes forces, les plus insondables énergies aussi ; peut-être même l'énergie du désespoir<sup>98</sup>. » Soumis aux basses températures, l'homme s'accroche à la vie de toutes ses forces et se refuse à l'immobilisme du corps gelé. Désy poursuit son raisonnement sur le rapport entre le froid et la mort en s'arrêtant sur la nature du cadavre :

Les morts sont toujours froids, au sens propre et au sens figuré. La peur de voir la mort fige le sang dans les veines. Certaines allusions à la mort suscitent parfois un réflexe glacé chez l'écrivain. Le froid envahit alors les pays de son imagination ; le givre s'abat sur les personnages, le frimas obscurcit les regards, la glace interrompt les gestes, les animaux meurent pétrifiés. Le Gel emplit l'Espace. C'est ainsi qu'au moment de la description de quelqu'un qui gèle, on sent la mort, pâle et incisive, prête à surgir<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 96. (Je souligne.)

<sup>98</sup> *Ibid*., p. 98.

<sup>99</sup> *Ibid*., p. 101.

Dans le réel, l'association mort-froid naît du fait qu'un corps déserté par la vie est dans l'impossibilité de maintenir le cap du 37 °C et tend inévitablement vers le refroidissement. Dans l'imaginaire, le lien froid-mort prend forme dans le traitement métaphorique du froid qui devient une façon de dire la mort, de l'esthétiser, de la poétiser. Toutefois, la mort par le froid demeure parfois porteuse d'espérance comme le rappelle Désy :

Mourir dans le froid entraîne un espoir : celui qu'un dégel nous fera revivre. Le froid signifie momification, espérance que nous pourrions, un jour, dégeler pour retrouver nos mains et nos yeux d'antan<sup>100</sup>.

Le froid fige le temps et stoppe momentanément l'avancée de la mort. La temporalité cyclique des saisons, qui ponctue l'année d'une période froide (hiver) et d'une période chaude (été), reliées par deux périodes de transition (automne et printemps), annonce le retour périodique de la chaleur et laisse ainsi entrevoir l'espoir de la fin du froid, d'une renaissance. Puisqu'intimement lié à la mort, le « froid finit souvent par donner des textes angoissés, tristes, menaçants, quasiment irréels<sup>101</sup> ». Cependant, l'espoir du dégel illumine, par moments, cette sombre rêverie.

Qu'il s'oppose à l'action des hommes ou qu'il détermine leurs réactions, le froid s'associe à la finitude de la vie en étant un « catalyseur sur la conscience de l'humain anxieux devant la mort<sup>102</sup> ». Dans *Albertine en cinq temps*, Michel Tremblay fait appel au froid pour dévoiler la solitude du personnage d'Albertine devant la mort (réelle ou métaphorique), qui revêt le masque de la délivrance :

Albertine à 30 ans : Y commence à faire frette, hein ?

Madeleine : C'est parce que t'es pas habituée. C'est le mois d'août, t'sais, l'été achève. Mais tu vas voir comme on dort bien. Ici<sup>103</sup> !

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>103</sup> Michel Tremblay, *Albertine, en cinq temps*, Arles (France) et Montréal, Actes Sud et Leméac, 2007 [1984], p. 50.

À la fin de la pièce, « [l]es cinq Albertine lèvent très lentement le bras vers la lune<sup>104</sup> ». Après deux brèves répliques dont la seconde est dite en chœur, une didascalie met fin au texte dramatique : « *La lune, solitaire et rouge sang, se lève*<sup>105</sup>. » À côté du verbe « dormir », de l'été qui tire à sa fin et de l'astre lunaire sanglant, le froid se fait présage de la mort en rappelant la basse température d'un corps cadavérique. Dans *Sommeil d'hiver* de Marie-Claire Blais, le froid caractérise le Mort, un personnage « *frileusement enveloppé dans le drap blanc du lit*<sup>106</sup> ». Ce dernier évoque l'éphémérité de l'existence et se fait métaphore d'une vie qui n'a pas été pleinement vécue et renvoie à tous ces moments où l'homme se transforme en un véritable « mort-vivant » condamné à errer sur le territoire de sa propre vie. Dans *Floes* de Sébastien Harrisson, Paul, un médecin à la retraite, pronostique la mort par le froid, tandis qu'il dérive, prisonnier d'un fragment de banquise, sur les mers du Nord avec son amant :

Paul : [...] Je connais tout du Nord / J'y ai voyagé toute ma vie / Cinquante ans d'expérience médicale sur les hommes et le / [froid / Des infimes détails de l'hypothermie / Jusqu'à la glaciation des âmes / Crois-moi, Adrien / Nous n'avons aucune chance / Cesse de refuser / Accepte / Déjà mes mots sont confus<sup>107</sup>.

Les pensées du septuagénaire se brouillent et rappellent la confusion observée durant la forme de défense maxima. Paul demeure néanmoins conscient du danger mortel que représente le froid :

Adrien : [...] Que sais-tu encore qui puisse achever mes espoirs ?

Paul : Que les hommes vieux sont ceux qui résistent le moins au / [froid / Le cœur trop fragile / Le sang circule moins bien / Je sais que je mourrai probablement avant

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. [58].

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. [58].

<sup>106</sup> Marie-Claire Blais, « Sommeil d'hiver », dans *Théâtre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1998 [1986], p. 129.

<sup>107</sup> Sébastien Harrisson, « Floes », dans *Floes et D'Alaska. Suite nordique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, p. 20. (Dans les citations de « Floes », les barres obliques renvoient à des sauts de ligne.)

toi ; je suis / [cardiaque / Pose ta tête sur ma poitrine / Rien ne sert d'user en mots  
ce qui s'éteindra bientôt<sup>108</sup>.

Quoiqu'il rime avec pétrification et momification, le froid porte en lui-même l'espérance d'un dégel, d'un retour à la vie, d'une renaissance, d'une métamorphose.

#### 1.6.2 La contiguïté entre le chaud et le froid

Outre les pulsions de mort qu'elle révèle, la rêverie du froid laisse entrevoir celle du feu. Jean Désy nomme « complicité<sup>109</sup> » le rapport qui s'établit entre le froid et le feu et soutient que « [l]a rêverie du feu ne semble pas pouvoir se passer de la rêverie du froid<sup>110</sup> ». L'élément glacé côtoie la plupart du temps le signe brûlant, car « [l]'un semble attirer l'autre, ou plutôt l'un paraît stimuler l'autre<sup>111</sup> ». Pour Désy, ce rapprochement est propice à l'émergence d'images particulièrement riches :

Le combat de l'homme est celui du feu et du froid. Pareils aux pulsions de vie et aux pulsions de mort, le feu et le froid se mordent et s'entredéchirent au cœur de l'âme humaine, y faisant naître les images matérielles les plus vives et les plus dynamiques<sup>112</sup>.

Au-delà de la dichotomie, le froid et la chaleur sont étroitement reliés et se définissent l'un l'autre dans un jeu tout en contrastes comme l'expose Cornelia Michelis-Maslosh dans une étude portant sur les représentations du froid dans la littérature autrichienne contemporaine :

[...] il faudrait souligner qu'il n'y a pas simple opposition, symétrie entre le chaud et le froid, mais aussi un rapport de contiguïté. Bachelard évoque, au début de *La psychanalyse du feu*, le souvenir de la chaleur bienfaisante que procure le foyer lors

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>109</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 110.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 112.



d'un matin d'hiver : il n'est en effet pas de flammes sans froid, pas de froid sans expérience de la chaleur<sup>113</sup>.

Aux frontières de la vie et de la mort, le froid et le feu se rêvent simultanément. Ils s'imbriquent pour qu'une panoplie d'images surgisse dans l'imagination.

Cette relation chaud-froid s'observe dans les représentations théâtrales et dans les textes dramatiques. Le feu et ses dérivés modernes, le poêle et le chauffage central, représentent le froid par contiguïté, puisque le besoin de se réchauffer est lié à l'existence d'une température glaciale. Dans la pièce *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault, l'omniprésence de la « fournaise à l'huile<sup>114</sup> » construit l'isotopie de la chaleur et, par le fait même, celle du froid, avec le « café<sup>115</sup> », le « ragoût encore chaud<sup>116</sup> » et l'« assiette fumante<sup>117</sup> ». Outre son inscription dans le titre du spectacle, le feu se retrouve aussi au cœur de l'espace scénographique d'*Invention du chauffage central en Nouvelle-France*. Les spectateurs sont assis, de part et d'autre, de la cabane et, de ce fait, se regroupent autour du poêle, situé entre ces murs translucides. Comme le pressent Daniel Brière, « ils viendront envelopper cet univers. Rassemblement comme autour d'un feu de camp<sup>118</sup> ». Au théâtre, les éléments chauds représentent le froid par contiguïté.

### 1.6.3 Le principe de l'analogie

De la même façon que le contraste chaud-froid, l'analogie, qui lie des entités similaires, véhicule le froid. La représentation de composantes qualifiées de froides assure le déploiement de son imaginaire. Par exemple, dans *Villes mortes* de Sarah Berthiaume, une

---

<sup>113</sup> Cornelia Michelis-Masloch, « La vie et la mort. L'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris XII, 1999-2000, p. 38.

<sup>114</sup> Anne Legault, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre », 1992, p. [12].

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>118</sup> Daniel Brière, *op. cit.*

pièce racontant l'histoire de Pompéi, de Gagnonville, de Kandahar et du Quartier DIX30, le réfrigérateur qui constitue en partie l'espace dramatique du monologue de Gagnonville devient prétexte à une mise en récit du froid par « *la fille en robe rouge et talons hauts, assise sur un tabouret*<sup>119</sup> » :

Y'avait pas vraiment de backstore. C'était plus comme un frigo. En fait, c'était carrément un frigo. Y'a l'autre gars du bar, un grand chauve déprimant qui m'a passé le joint quand je suis rentrée. Il devait faire à peu près moins trente là-dedans, j'ai pensé que j'allais mourir de frette. Encore une fois, j'ai maudit ma mère de m'avoir obligée à mettre ma maudite robe rouge. Le gars du bar avait pogné le fixe sur mes boules, pis j'étais tellement sur les hautes que j'avais l'impression que mes bouttes allaient sortir pour lui crever un œil. Hostie. J'ai regardé autour de moi dans le frigo. Y'avait des caisses de bière empilées jusqu'au plafond. De la *Coup de grisou*. J'aurais jamais pensé qu'ils auraient ça dans une salle communautaire<sup>120</sup>.

Dès lors, le « frigo » situe l'action dramatique dans un espace qui se définit par sa froideur. Après être hyberboliquement chiffré à « moins trente » par le personnage féminin qui envisage de « mourir de frette », le froid s'infiltre sous la « maudite robe rouge » et marque le corps de la fille qui est « sur les hautes ». Pareillement à la contiguïté chaud-froid développée par Jean Désy et par Cornelia Michelis-Maslosh, les éléments reconnus comme froids contribuent à la mise en scène et à la mise en récit du froid au théâtre.

#### 1.6.4 Aux frontières de la violence et de la quiétude

Parallèlement au dialogue qu'elle entretient avec la mort et le feu, la rêverie du froid est empreinte d'une profonde violence, comme le remarque Jean Désy :

Le créateur qui rêve le froid laisse souvent transparaître des élans de brutalité dont il ne soupçonnait pas lui-même la présence. La rêverie du froid aboutit parfois à des scènes exprimant des émotions exacerbées. [...] Qui rêve du froid rêve d'un hiver

---

<sup>119</sup> Sarah Berthiaume, *Villes mortes*, Montréal, Inédit, 2009, p. 9.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 9.

dur comme la pierre, de l'aiguillon de la glace sur la peau nue, de l'emprise géante de la neige sur une saison qui n'en finit pas<sup>121</sup>.

Le froid est douloureux. Les mots et les figures de style utilisés pour le qualifier sont brutaux<sup>122</sup>. Cependant, grâce à sa nature fondamentalement équivoque, le froid n'est pas seulement souffrance. Après s'être douloureusement agrippé au mouvement, le corps glisse doucement vers une paisible léthargie :

L'immobilité gagne un sens nouveau par la rêverie du froid ; elle devient quiétude et repos. Elle est comme l'apaisement du malade qui a fini par trouver le sommeil après d'interminables souffrances<sup>123</sup>.

Après avoir lutté pour survivre, le corps s'abandonne à la tranquillité de l'immobilité. Le froid met donc fin à la douleur. Pour Désy, la fin du froid est aussi à l'origine d'une joie profonde. Elle peut marquer le triomphe de la vie :

Il faut avoir combattu le froid, avoir senti les oreilles se cartonner et les joues s'insensibiliser, pour apprécier cette béate sensation de picotement dans les orteils

---

<sup>121</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 116 et 118.

<sup>122</sup> Comme en témoignent ces exemples tirés du 132<sup>e</sup> numéro de la revue littéraire *Moebius* qui s'intitule « Passer l'hiver », le froid est source de souffrance. Il est sournois : « Et quand les hydrangées encensent l'air, on peut voir le froid se faufiler telle une couleuvre enluminée de strass noir entre les barreaux de la lumière automnale. » (Jean-Paul Daoust, « Il neige, et tout est dit », *Moebius*, février 2012, p. 55.) Il est dur : « [...] le grand chien blanc, les oreilles durcies, les griffes de pics à glace, les dents dures comme du froid de février. » (Jean-Marc Desgent, « L'hiver, c'était l'être disparu ou l'être pas assez », *ibid.*, p. 23.) Il est cassant : « Ça entendait clairement des mots figés, des phrases froides, cassantes, du genre : "Aux revenants, les repas chauds !" » (*Ibid.*, p. 23.) Il est ulcérant : « le froid est ulcérant / les ivresses hiémales / nous malaxent sous leurs cristaux / pâles corpus / nous frottent de neiges aiguës » (André Brochu, « Le temps fantôme », *ibid.*, p. 17.) Il est brûlant : « Au pays de Maria Chapdelaine, on revient de tout, sauf de l'hiver. Le froid brûle d'abord le nez, les mains, puis les pieds. » (Jean-Claude Brochu, « Élégie sur la dernière des quatre », *ibid.*, p. 79.) Il pince : « Le froid me pince la peau et rougit mes joues. » (Lysanne Langevin, « Le perce-neige », *ibid.*, p. 89.) Il pique : « Le climat est si âpre et cet hiver, piquant... Dieu merci, ce feu réchauffera-t-il nos malades, nos nécessiteux partageront-ils notre salle ? » (Guylaine Massoutre, « Judith au jardin », *ibid.*, p. 97.) Il peut même être mortel : « On est en mars et le bar est tellement petit que si on se met plus à l'arrière on va mourir de froid à force de rester proche de la porte. » (Laurence Côté-Fournier, « Gas Barfly », *ibid.*, p. 42.)

<sup>123</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 129.

quand ils revivent ! La paix de la vie n'est peut-être que proportionnelle à la violence du froid qu'elle doit subir<sup>124</sup>...

Cornelia Michelis-Masloch affirme, quant à elle, que le froid est source de vie. Grelotter, c'est se sentir vivant :

[...] le froid ferait donc partie de ces dernières sensations fortes capables de nous faire frissonner au sens propre du mot, de nous réveiller d'une léthargie plus proche de la mort que de la vie. Toute l'ambivalence de cette idée réside dans le fait que celui qui ne ressent plus le froid est déjà du côté de la mort alors que celui qui arrive encore à trembler de froid, est bien encore dans la vie<sup>125</sup>.

Même si son inscription dans le corps peut s'avérer source de souffrance, le froid, voire la fin de celui-ci, ravive le bonheur de vivre.

Épreuve dont l'intensité de la lutte révèle un désir opiniâtre de s'accrocher à la vie, le froid rend possible la prise de conscience de soi. Il permet au sujet de nommer un malaise qui ne parvient pas autrement à s'inscrire dans le discours. Le froid force l'être à effectuer un retour à l'essentiel, à plonger dans les méandres de sa vérité intérieure sans artifice, comme l'écrit Michel Onfray dans son *Esthétique du pôle Nord*, un ouvrage aux frontières de l'étude et de l'essai littéraire où une réflexion sur le Nord naît d'un voyage au pôle :

[...] quand le réel se réduit à l'austérité maximale, que rien ne subsiste en dehors de quelques impérieuses nécessités – froid, dévastation, aridités –, que la survie se vit sur le mode travesti de l'expédition douloureuse, que tout supplément d'âme est congédié, on se retrouve évidemment face à soi-même, dépouillé, nu, devant le miroir<sup>126</sup>.

Aux prises avec le froid, les personnages de théâtre font preuve d'une lucidité aiguë et formulent des vérités relatives à l'existence. Tel est le cas du couple de *Floes* qui se livre à des envolées philosophiques :

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 120.

<sup>125</sup> Cornelia Michelis-Masloch, *op. cit.*, p. 391.

<sup>126</sup> Michel Onfray, *op. cit.*, p. 79.



Paul : C'est si pénible / De retourner devant la mort / Pour essayer de voir derrière soi / Ce que l'on laisse au monde / Quand deux yeux malades / Les traîtres / Nous donnent alors l'impression / Qu'il n'y a rien sur cette terre qui fut enraciné par nous / Sinon des choses aux contours flous / Qu'on ne saurait reconnaître<sup>127</sup>.

Devant le supplice corporel et psychologique qu'impose le froid, l'être tend à s'accrocher à la vie. Par le biais de la douleur, le froid mène à une prise de conscience de soi. Il permet de mettre des mots sur la condition humaine et de dire le mal-être.

#### 1.6.5 Entre le trop-plein de mots et l'omniprésence du silence

Pour Désy, la rêverie du froid est intimement liée au rapport équivoque qu'entretient le Nord avec le silence :

[...] la réalité polaire et son silence font intimement partie de la rêverie du froid. [...] Terres de contradictions, les pays polaires demeurent écartelés entre deux réalités foncièrement opposées : l'immobilité et la tempête, le calme plat et le blizzard, le silence et les bruyantes folies d'une nature aveugle, indomptée et souvent meurtrière<sup>128</sup>.

Le froid est favorable à la mise en récit du mutisme, car « [p]lus [il] se fait incisif, plus il pénètre les corps et les âmes, plus il gèle les paroles<sup>129</sup> ». Toutefois, par instants, « le froid mord et oblige à crier<sup>130</sup> ». Michelis-Masloch enrichit la réflexion sur le rapport ambigu qu'entretient le froid avec le silence, timidement exposé par Jean Désy, en étudiant les romans de Thomas Bernhard, auteur de langue allemande dont la plume se caractérise par ses logorrhées et ses circonvolutions obsessives. Chez Bernhard, la parole permet d'échapper au froid, à la mort :

Les paroles proférées au fil des pages n'ont plus du tout la fonction habituelle d'échange, de moyen de communication entre les hommes, mais vont s'émanciper

---

<sup>127</sup> Sébastien Harrison, *op. cit.*, p. 56.

<sup>128</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 126.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 126.



pour devenir un pur agglomérat de mots derrière lesquels le locuteur s'efface ; il ne s'agit plus alors que d'une froide incantation qui voudrait encore pouvoir conjurer la mort<sup>131</sup>.

Double, le froid oscille entre l'absence et le trop-plein de mots. Au théâtre, dialogues et didascalies visent parfois à révéler la froideur d'un rapport dépourvu d'affection et de cordialité tel qu'entendu par l'expression « être en froid avec quelqu'un ». Par exemple, dans la pièce *La Raccourcie* de Jean-Rock Gaudreault, un malaise survient quand le fils retrouve son père, exilé dans le bois depuis des années :

Jean-Joseph : T'as trouvé personne ! Va-t'en. Je sais pas comment t'as faite pour arriver jusqu'icitte mais tu vas t'en retourner d'où tu viens !

Victor : Ok. Je le sais que c'est pas facile pour toi...

Jean-Joseph : Pas facile... C'est la pire chose qui pouvait m'arriver !

Victor : J'aurais voulu que ça se fasse plus doucement.

Jean-Joseph : Sacre ton camp ! (*Silence.*)

Victor : Je me suis ouvert le genou... (*Temps.*)

Jean-Joseph : Tu portes sur ta jambe... c'est pas grave.

Victor : Ça pisse le sang... Je suis tombé des dizaines de fois. Là-bas, au ruisseau, c'est un mur de fouettes. J'ai rampé pour arriver jusqu'icitte, pis tu veux que je m'en retourne ! J'ai de la misère à tenir debout. J'ai faim, j'ai soif...

Jean-Joseph : Fallait y penser avant<sup>132</sup>.

Les silences, que suggèrent les didascalies et les points de suspension, se combinent à l'agressivité des paroles de Jean-Joseph et aux hausses de ton, que signalent les divers points d'exclamation. Comme le montre la rudesse qui se dégage des répliques de Jean-Joseph, la visite inattendue du fils laisse le père de glace. Victor, quant à lui, essaie maladroitement de faire disparaître le froid qui s'est infiltré, avec le temps, dans leur relation père-fils, en privilégiant le dialogue.

---

<sup>131</sup> Cornelia Michelis-Maslosh, *op.cit.*, p. 104.

<sup>132</sup> Jean-Rock Gaudreault, *op. cit.*, p. 16.

### 1.6.6 Mimer le souffle court et le grelottement dus au froid

Si le trop-plein de mots et l'omniprésence du silence matérialisent le froid d'après Désy et Michelis-Maslosh, celui-ci transparait également à travers le souffle, rendu audible par la représentation théâtrale ou visible par le corps du texte dramatique. Le froid possède son propre rythme. Tel le frisson qui appelle une contraction sporadique et incontrôlée des muscles et la vasoconstriction qui oblige une diminution du flux sanguin, il oscille entre l'urgence de dire et l'immobilité du silence. Comme le corps qui s'active pour survivre, la parole s'emporte avant que la mort par le froid ne la force à se taire. Quand il fait froid, le souffle est court puisque les voix nasales doivent réchauffer et humidifier l'air inhalé avant qu'il ne gagne les poumons. Le froid fragmente donc les phrases. Dans cette optique, les répliques de *Floes*, à l'exception de quelques signes (virgules, points d'interrogation, de suspension et d'exclamation) disposés ici et là pour des fins phonétiques, sont dépourvues de ponctuation. Le rythme des ces partitions vocales créées par Sébastien Harrisson est insufflé par un souffle bref mis en relief par une disposition graphique singulière : la multiplication des sauts de ligne hachure les propos. La fugacité des phrases morcelées contribue à l'élaboration d'un rythme fragmenté animé par une nécessité de prendre la parole avant que les mots ne se figent.

S'il prend part à l'organisation de l'espace spatio-temporel et revêt des sens métaphoriques, le froid se manifeste dans le langage et commande une poétique singulière. En effet, la pièce *Les neiges* de Michel Garneau naît de l'osmose entre l'écriture dramatique et le froid. D'après Gilles Girard, dans l'œuvre de Garneau, « [l']écriture est brève, syncopée, comme s'il fallait parler court, vite et dru avant que la langue nous gèle<sup>133</sup> ». Tout comme dans *Floes*, les bribes de phrases se donnent à lire, sur la page, comme le souffle qui s'échappe de la bouche d'un sujet contraint au froid :

---

<sup>133</sup> Gilles Girard, « *Les neiges* de Michel Garneau », *Québec français*, n° 88, 1993, p. 101.

Turcotte : [...] ah misère à poils / que dis je misère à poils / misère en fourrure / le pays le plus neigeux / de la terre / et il fallait / que m'y fasse naître ma mère<sup>134</sup>.

L'écriture parcellisée ne se confine pas à la réplique, mais contamine le dialogue. Les répliques donnent à entendre une voix morcelée naissant du propos de plusieurs :

4 : j'veux sortir mon double sur la place publique / et le r'garder danser / mon intérieur veut jouer dehors

5 : chu en amour / avec l'imaginaire / comme un enfant / apprend à se taire

6 : j'veux toujours / être toujours / dans quelque chose / comme une première neige<sup>135</sup>.

La stichomythie, succession de courtes répliques de longueur similaire, rythme les échanges et hachure le propos afin de traduire la présence du froid dans le langage.

À cette fragmentation qui scinde le discours s'ajoute la circularité de la répétition. Après tout, un frisson vient rarement seul ! Si la récursivité s'opère à l'échelle du mot comme dans la ritournelle du bleu aux syllabes accentuées dans « beleu beleu beleu<sup>136</sup> », elle gagne la réplique dès le début de la pièce de Garneau. Les comédiens murmurent « banc de neige / mains de laine / l'hiver est longue / l'hiver est profonde<sup>137</sup> » pour ensuite reprendre ces quatre partitions verbales tel un refrain. Le laconisme des bouts de phrases prononcées dans un souffle court et le décuplement des vocables permettent à la langue de mimer l'essoufflement dû au froid et le grelottement. Le claquement de dents, prompt et incessant, se métamorphose en une poétique où la langue tremblote à « se rendre jusqu'au bord du silence<sup>138</sup> ».

---

<sup>134</sup> Michel Garneau, « Les neiges », dans *Les neiges suivi de Le bonhomme Sept-Heures. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1984, p. 41. (Dans les citations tirées de « Les neiges », les barres obliques renvoient à des sauts de ligne.)

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>136</sup> Michel Garneau, *op. cit.*, p. 30.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. [17].

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. [11].

### 1.6.7 Solitude et proximité : une double souffrance véhiculée par le froid

Le froid se traduit tant dans l'absence que dans le trop-plein de mots. Peut-être est-ce en raison de ce rapport particulier qu'il entretient avec le langage que le froid figure la solitude<sup>139</sup> et l'incommunicabilité<sup>140</sup> ? Il évoque la souffrance due à l'esseulement et la violence des relations humaines. En ce sens, dans *Porc-épic* de David Paquet, pièce où Cassandre tente de mettre fin à son isolement en invitant des inconnus, croisés par hasard dans la rue, et les employés du dépanneur de son quartier à venir célébrer son anniversaire, le froid se retrouve au sein d'un sublime monologue qui illustre les deux sources de douleur que sont la solitude et la proximité :

Cassandre : [...] Des fois, je fais de l'insomnie. Mais quand je finis par m'endormir, souvent je rêve aux porcs-épics. Je rêve que je vois la Terre de haut. C'est l'hiver. Y a pas d'humains. Juste des porcs-épics. Des porcs-épics dans la neige. Y ont froid, alors y se rapprochent les uns des autres, pour se réchauffer. Mais quand y sont trop proches, y se piquent, sans le vouloir. Puis ça leur fait mal. Alors y s'éloignent. Mais quand ça fait trop longtemps qu'y sont loin, y recommencent à avoir froid, donc y se rapprochent<sup>141</sup>.

La métaphore, qui reprend le dilemme du hérisson d'Arthur Schopenhauer<sup>142</sup>, donne à voir des porcs-épics qui s'entredéchirent en essayant désespérément de se réchauffer, de fuir leur

---

<sup>139</sup> Jean Désy et Cornelia Michelis-Maslosh traitent tous deux du rapport entre le froid et la solitude. D'après Désy, l'immensité des espaces nordiques décuple la portée symbolique de la solitude évoquée par le froid. En illustrant son propos à l'aide de *Soleil froid* – un tableau du peintre québécois Jean Paul Lemieux qui donne à voir, en avant-plan, la silhouette sombre d'un homme dépourvu de visage qui se dresse devant un soleil pâle et un champ de neige sans fin qu'une fine ligne de feuillus dénudés et frêles parsème à l'extrémité droite de la toile –, il démontre le lien étroit qui unit la vacuité et le froid. Les impressions naissant à la vue de ce tableau mettent en relief le froid véhiculé par ce personnage seul dans la vastitude de cette plaine enneigée : « Regarder ce tableau donne froid, mais pas un froid de blizzard, un froid qui coupe et jetterait par terre... Non. Il fait plutôt froid au creux du ventre et du cerveau. On a l'impression que personne d'autre n'a jamais eu aussi froid. Solitude dans l'immensité ! Voilà bien une manière subtile et poignante, plus que toutes les autres, d'avoir froid. » (Jean Désy, *op. cit.*, p. 131.)

<sup>140</sup> Cornelia Michelis-Maslosh approfondit le lien entre la mort et le froid jusqu'à parler de la mort de la communication. Voir Cornelia Michelis-Maslosh, *op. cit.*, p. 96-141.

<sup>141</sup> David Paquet, *Porc-épic*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, p. 96-97.

<sup>142</sup> Dans le deuxième tome de *Parerga et Paralipomena*, le philosophe allemand illustre sa théorie sur la sociabilité contingente de l'homme à l'aide d'une fable : « Par une froide journée d'hiver, un troupeau de porcs-épics s'était mis en groupe serré pour se garantir mutuellement contre la gelée par



solitude. Le froid exprime, pour reprendre les mots de Michelis-Masloch, un « état de non-communicabilité<sup>143</sup> » et incarne « l'égoïsme et le manque de contact qui caractérisent les temps modernes<sup>144</sup> », rongés par l'individualisme en puissance.

### 1.7 Conclusion

Qu'il se définisse comme une sensation, qu'il réfère au point de congélation, qu'il apparaisse comme une absence de chaleur ou qu'il qualifie un état, le froid demeure un phénomène équivoque et difficilement quantifiable qui se manifeste par ses effets. Il transparaît par le truchement de ses actions sur le corps, qu'elles soient d'ordre physique (frisson, vasoconstriction, piloérection, engourdissement, insensibilité, durcissement, peau blanche, noire et violette, etc.) ou comportemental (augmentation de l'activité physique, posture repliée, port de vêtements, recherche d'un refuge – d'ordre matériel ou corporel –, etc.), par son ancrage dans une territorialité marquée par la nordicité, par l'hivernité ou encore par la montagnité ainsi que par son influence sur la matière (ralentissement des particules et changement de phase). Il s'exprime aussi par un signe linguistique éponyme, qui inscrit le sujet dans le langage. Le vent, l'absence de soleil et l'humidité accentuent le froid ressenti.

Avec *La rêverie du froid* et « La vie et la mort. L'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine », Jean Désy et Cornelia Michelis-Maslosh cartographient tous

---

leur propre chaleur. Mais tout aussitôt ils ressentirent les atteintes de leurs piquants, ce qui les fit s'éloigner les uns des autres. Quand le besoin de se chauffer les eut rapprochés de nouveau, le même inconvénient se renouvela, de façon qu'ils étaient ballotés de çà [*sic*] et de là [*sic*] entre les deux souffrances, jusqu'à ce qu'ils eussent fini par trouver une distance moyenne qui leur rendit la situation supportable. Ainsi, le besoin de société, né du vide et de la monotonie de leur propre intérieur, pousse les hommes les uns vers les autres ; mais leurs nombreuses qualités repoussantes et leurs insupportables défauts les dispersent de nouveau. » (Note du traducteur, dans Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1943], p. 105.) Seul, l'homme s'ennuie. En société, il souffre. Il doit donc trouver un juste équilibre.

<sup>143</sup> Cornelia Michelis-Masloch, *op. cit.*, p. 101.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 101.



deux, à la croisée des traditions québécoises et autrichiennes, l'imaginaire du froid. Empreinte d'une part profonde de subjectivité, la rêverie du froid, au même titre que l'ensemble des rêveries, des imaginaires, comme le constate Désy, « est trop dynamique, trop merveilleusement mouvante et adaptable pour se laisser encastrer dans une seule boîte, dans une seule direction<sup>145</sup> ». Cela n'empêche pas les auteurs de relever certaines caractéristiques distinctives des représentations du froid. En plus de se révéler sous la forme de matériaux nordiques (glace, vent, neige, givre, etc.), le froid véhicule la menace de la mort et la possibilité d'un retour à la vie, la violence et la quiétude, la douleur liée à la solitude et la souffrance infligée par la proximité. Alors que le feu, voire la chaleur, l'évoque par contiguïté, l'abondance de mots et le silence absolu sont tous deux susceptibles de consolider sa présence. Si la relation chaud-froid a suscité une réflexion sur le rôle de l'analogie dans la représentation du froid, les propos de Gilles Girard, quant à eux, m'ont permis d'approfondir l'analyse de l'inscription du froid dans le langage, amorcée par Désy et Michelis-Maslosh, en abordant les notions de fragmentation et de répétition.

Dans le spectacle tout comme dans le texte dramatique, le froid est représenté par ses actions sur le(s) corps, l'espace, la matière et le langage. Bien qu'ils ne lui soient pas exclusifs et qu'ils ne se voient pas obligatoirement attribuer la même importance dans les différentes représentations artistiques et culturelles qui le mettent en scène, ces traits, quoique non exhaustifs<sup>146</sup>, permettent le déploiement de l'imaginaire du froid et la construction de la figure du froid par et pour le sujet. Au théâtre, le froid naît de l'interaction entre la représentation de ses effets par les artistes et l'interprétation qu'en fait le spectateur.

---

<sup>145</sup> Jean Désy, *op. cit.*, p. 140.

<sup>146</sup> Par exemple, il serait intéressant de réfléchir aux matériaux (métal, pierre, etc.), aux couleurs (blanc, bleu, noir, etc.) et aux sonorités susceptibles de véhiculer le froid. En ce qui a trait à cette troisième piste de recherche, le colloque international multidisciplinaire « Musiques et imaginaire du Nord et du froid / Music and the Imaginary of the North and the Cold » qui s'est tenu à l'Université du Québec à Montréal en janvier 2012, dont certaines communications ont été publiées sous forme d'articles dans les *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (vol. 14, n° 1), m'apparaît comme un bon point de départ.

## CHAPITRE II

### LE THÉÂTRE SOUS ZÉRO. CRÉER AVEC ET DANS LE FROID

Dans le premier chapitre, j'ai soulevé les éléments susceptibles d'incarner le froid au théâtre. Lorsqu'un sujet l'investit d'une charge affective et symbolique particulière, le froid se voit attribuer une signification qui le transcende et devient alors une figure. Pour cerner son influence sur le travail d'écriture (dramatique et scénique), je me pencherai, dans ce chapitre, sur la proposition artistique du Théâtre Sous Zéro (TSZ) et, plus précisément, sur l'adaptation d'*Agaguk*, présentée à Québec en 2008. Après avoir retracé le parcours du TSZ et la genèse du texte, j'analyserai la place qu'occupe le froid dans l'espace théâtral et, par la même occasion, le rapport « chaud-froid », caractéristique de l'espace scénographique afin de comprendre comment le froid, réellement et scéniquement présent, participe au déploiement d'une théâtralité singulière. Ensuite, je réfléchirai à la place qu'occupe le froid dans l'adaptation d'Isabelle Hubert, afin de déterminer son usage dans le texte dramatique.

#### *2.1 L'histoire récente d'un théâtre d'hiver*

Le Théâtre Sous Zéro naît du désir de Jean Bélanger d'investir la terrasse du Sacrilège, un bar de Québec mobilisé pour soutenir la relève culturelle, durant l'hiver. Fasciné par son décor enneigé et convaincu des possibilités théâtrales qu'elle recèle, le metteur en scène réunit des artistes de la capitale afin de présenter un premier spectacle sur une scène extérieure à un public assis à l'intérieur. En janvier 2005, avec l'aide de la Ville de Québec et

de Premier Acte, Bélanger signe la mise en scène de *Conte d'hiver*<sup>1</sup>, une adaptation festive et ludique de la tragicomédie shakespearienne. La représentation prend les allures d'une grande fête dans la neige et métamorphose l'hiver en événement théâtral. Comme le souligne Jean St-Hilaire dans « *Le Conte d'hiver. Shakespeare sur la banquise* », une critique parue dans *Le Soleil*, les pratiques culturelles, traditionnelles et sportives de l'hivernité envahissent l'univers shakespearien<sup>2</sup>. Aussitôt, le spectacle connaît un franc succès et cinq supplémentaires s'ajoutent au calendrier. Repris l'hiver suivant, dans le cadre de la saison 2005-2006 de Premier Acte<sup>3</sup>, *Le Conte d'hiver* est finaliste lors de la treizième Soirée des Masques dans la catégorie « Prix du public Loto-Québec<sup>4</sup> ».

Porté par une consécration « populaire et critique<sup>5</sup> », le Théâtre Sous Zéro reste fidèle à sa proposition artistique novatrice – qui donne à voir, au-delà d'une imposante fenestration, des comédiens bravant les conditions climatiques du moment pour jouer dans un décor hivernal, naturel et changeant au grand plaisir d'un public installé au chaud – et entreprend de monter *La guerre des tuques*, d'après le film culte d'André Mélançon paru en 1984. Cependant, un concours de circonstances incite la jeune compagnie à s'attaquer en priorité à *Agaguk*, le célèbre roman d'Yves Thériault publié en 1958. En effet, 2008 marque le 50<sup>e</sup> anniversaire de la parution d'*Agaguk* et le 25<sup>e</sup> anniversaire du décès de Thériault. À la portée symbolique de ce double anniversaire s'ajoute le soutien accordé par le Musée national des

---

<sup>1</sup> Serge Bonin, *Le Conte d'hiver*, adaptation du texte de William Shakespeare, mise en scène de Jean Bélanger, création du Théâtre Sous Zéro, bar Le Sacrilège, Québec, 30 janvier-15 février 2005, supplémentaire les 12, 21, 22, 27 et 28 févr., reprise du 15 janvier-14 février 2006.

<sup>2</sup> Jean St-Hilaire, « *Le Conte d'hiver. Shakespeare sur la banquise* », *Le Soleil* (Québec), 3 février 2005, p. B5.

<sup>3</sup> Site Québec de Mon Théâtre, « Premier Acte. 2005-2006 », *Archives des pièces*, en ligne, <<http://www.montheatre.qc.ca/quebec/archives/09-premieracte/premieracte.html>>, consulté le 8 août 2012.

<sup>4</sup> Site de Radio-Canada, « Fête au labo du Dr Crête », *Théâtre. Soirée des Masques*, en ligne, <<http://www.radio-canada.ca/arts-spectacles/PlusArts/2006/12/17/001-masques-soir.asp?ref=rss>>, consulté le 8 août 2012.

<sup>5</sup> « Après un succès populaire et critique bien mérité – *Conte d'hiver* a été joué à guichets fermés en 2005 et 2006 –, l'équipe a décidé de reprendre la formule et de voir à long terme. » (Patrick Caux, « *Agaguk* dans la neige. Le Théâtre Sous Zéro joue l'œuvre d'Yves Thériault dehors pour des spectateurs au chaud à l'intérieur », *Le Devoir* (Montréal), 8 février 2008, p. B1.)



beaux-arts du Québec qui programme *Agaguk*<sup>6</sup> en marge de son exposition permanente consacrée à la collection d'art inuit Brousseau. Jean Bélanger met ainsi *La guerre des tuques*<sup>7</sup> de côté et confie l'adaptation d'*Agaguk* à Isabelle Hubert.

## 2.2 Une adaptation qui se décline en quatre propositions

Avant d'accepter la commande d'écriture, Isabelle Hubert relit *Agaguk*, et ce, même si elle avait lu l'ouvrage en tant que lecture obligatoire en cinquième secondaire et visionné *Agaguk. L'ombre du loup* de Jacques Dorfmann<sup>8</sup>. Elle en profite pour résumer chacun des chapitres afin d'orienter son écriture sur les moments charnières du récit. En dépit des défis que représente le passage d'*Agaguk* à la scène et des contraintes imposées par la production elle-même<sup>9</sup>, l'auteure se lance dans l'écriture.

Après quelques recherches effectuées sur le Web et sur Wikipédia qui l'ont rapidement orientée vers la mythologie inuite, Hubert propose une version<sup>10</sup> qui s'inspire du mythe originel de la lune et du soleil<sup>11</sup>. Dans cette première proposition d'*Agaguk* (*L'homme*

---

<sup>6</sup> Isabelle Hubert, *Agaguk*, adaptation du roman d'Yves Thériault, mise en scène de Jean Bélanger, Théâtre Sous Zéro, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 31 janvier-24 février 2008.

<sup>7</sup> Fabien Cloutier, *Le Conte d'hiver*, adaptation du scénario de Roger Cantin et de Danyèle Patenaude réalisé par André Melançon, mise en scène de Fabien Cloutier, création du Théâtre Sous Zéro, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 7 février-3 mars 2013. Voir à ce sujet : <http://theatresouszero.wordpress.com/>.

<sup>8</sup> Les propos tenus sur le processus d'écriture de l'auteure sont tirés d'un entretien réalisé avec Isabelle Hubert le 25 mars 2011.

<sup>9</sup> Dans un premier temps, l'auteure me confie qu'elle doit trouver un moyen de traduire l'intériorité, le silence et l'immobilisme des personnages de Thériault au théâtre, un art qui repose sur le dialogue et l'action. Elle est contrainte, dans un deuxième temps, de donner la voix à trois femmes même si le roman ne contient qu'un seul personnage féminin, soit Iriook. Dans un troisième temps, Hubert est tenue de respecter la proposition artistique du Théâtre Sous Zéro qu'elle définit, en se rappelant les paroles de Bélanger, comme un théâtre festif où l'hiver est magnifié : « On fait un théâtre festif. On s'amuse dans la neige. On glorifie l'hiver. » (*Ibid.*)

<sup>10</sup> T07a.

<sup>11</sup> Ce mythe raconte l'origine des astres. L'anthropologue Xavier Blaisel résume ainsi le récit inuit : « Pour les Inuits, la lune et le soleil sont frère et soeur. En effet, après maintes aventures, Siqiniq (Soleil) se marie, devient enceinte et accouche d'un enfant, un hiver du temps mythique des origines.

d'Iriook)<sup>12</sup>, Taqqiq et Siqiniq, les déesses de la lune et du soleil, observent, décrivent et commentent les actions posées par les humains telles deux narratrices omniscientes. Sous le regard de ces divinités, le sorcier Ghorok va à la rencontre d'Agaguk, qui a quitté les siens pour vivre avec Iriook, afin de lui annoncer la venue d'un trafiquant blanc. Agaguk regagne aussitôt le village pour faire du troc, mais l'échange avec Brown s'envenime. Victime d'escroquerie, l'Inuit se fait justice et immole le Blanc. De retour les mains vides, il apprend qu'Iriook attend un enfant. Pendant l'hiver, elle enfante un garçon. Comme Siqiniq a quitté le Nord pour la région méditerranéenne, Taqqiq lui téléphone pour lui apprendre la naissance de Tayaout. Impuissant devant les douleurs de l'accouchement, Agaguk bat Iriook. Siqiniq revient dans le Grand Nord pour protéger l'Inuite. Après les confidences faites au poste de la Grande Baie par le Montagnais<sup>13</sup> qui accompagnait Brown, Henderson débarque dans le village pour enquêter sur la mort du trafiquant. Ayallik, un rival d'Agaguk amoureux d'Iriook, invite alors le policier à creuser le sol pour retrouver le cadavre. Pour couvrir son fils, Ramook tue Ayallik et suspend l'enquête en assassinant Henderson. Dans la plaine, un loup blanc rôde et menace la vie de Tayaout. Agaguk engage un combat avec l'animal au cours duquel il est défiguré. Armée du harpon offert par Taqqiq, qui a été ligotée par Siqiniq pour s'être immiscée dans la vie des humains, Iriook délaisse son rôle traditionnel de femme et assure la subsistance de sa famille pendant la guérison d'Agaguk. Alarmés par l'absence d'Henderson, Scott et son collègue viennent enquêter à leur tour dans le village. Sous la

---

Recluse dans le petit iglou où les parturientes doivent séjourner quelque temps, sa surprise est grande quand un inconnu se glisse dans sa couche dès qu'elle éteint sa lampe. Un soir, elle trouve le moyen d'identifier l'impudent. Se couvrant les mains de suie, elle barbouille le visage de son amant. Celui-ci retourne à l'igloo des fêtes après son méfait. Siqiniq le suit et entend, au milieu des rires et des quolibets, le nom de son frère. Passant le pas de la porte, le voyant enfin, elle se tranche les seins et les lui donne [...]. Puis elle s'empare d'une lampe flamboyante et court dans la nuit. Son frère la suit mais dans sa précipitation éteint la lampe saisie au passage. Leur course décrivait une spirale et l'un à la suite de l'autre ils s'élevèrent dans le ciel, devenant le soleil et la lune. » (Xavier Blaisel, « La logique du don dans le mythe inuit de la lune et du soleil », *Religiologiques*, n° 10, automne 1994, p. 111-112.)

<sup>12</sup> Les divers tapuscrits électroniques qui constituent le dossier génétique de l'adaptation d'Isabelle Hubert contiennent généralement une page titre sur laquelle figure le titre *Agaguk (L'homme d'Iriook)*. Même si l'auteure me confie qu'elle aurait préféré que la pièce s'intitule *Iriook*, le TSZ a conservé *Agaguk* pour des raisons publicitaires.

<sup>13</sup> Bien que l'ethnonyme « Innu » soit privilégié par la communauté amérindienne, Isabelle Hubert reprend le terme « Montagnais » précédemment employé par Yves Thériault.



menace de la magie des Blancs, le chef dénonce son fils, l'accuse du meurtre de Brown et d'Henderson et envoie Ghorok lui offrir l'arme qui a tué Henderson. Redoutant son père qu'il sait rusé, Agaguk rapporte le fusil. Les deux policiers se rendent chez Agaguk pour l'arrêter, mais le père ne reconnaît pas son fils et le fusil est introuvable. Aidée par Taqqiq, qui s'est libérée de ses liens pendant que Siqiniq dormait, Iriook prend la parole et confirme la disparition d'Agaguk. De retour au village, le partenaire de Scott trouve le fusil dans l'igloo de Ramook. Ouvertement, Oonak accuse son chef du meurtre d'Henderson et d'Ayallik. Réveillée par la motoneige qui tire le chariot où sont attachés Ramook et Ghorok, la déesse du soleil se lance à la poursuite de sa sœur après avoir constaté son évasion. Elle la surprend à observer Iriook, qui supplie Agaguk d'épargner la vie de sa fille. Siqiniq critique l'ingérence de Taqqiq, tandis que celle-ci condamne le mépris de sa sœur à l'égard des humains. Incapables de concilier leurs positions, elles se séparent. Iriook donne naissance à des jumeaux : une fille, qu'Agaguk fait respirer après que sa femme l'ait menacé de s'enfuir avec Tayaout, et un garçon.

En janvier 2007, cette première version fait l'objet d'une lecture publique au Musée national des beaux-arts du Québec. Conformément au rapport scène-salle privilégié par le TSZ, les comédiens lisent le texte à l'extérieur à des spectateurs assis dans l'auditorium<sup>14</sup>. L'épreuve de la lecture publique s'avère des plus traumatisantes pour Isabelle Hubert. Après avoir pris conscience des faiblesses de son texte en compagnie de l'intimidant Robert Lepage, l'auteure reçoit une critique négative de Marie José Thériault, qui devient le point de départ d'une longue période de discussion où elle tente de justifier son adaptation<sup>15</sup>. Comme

---

<sup>14</sup> Jean St-Hilaire, « Premier test pour l'*Agaguk* du Sous-Zéro », *Le Soleil* (Québec), 28 janvier 2007, p. A4.

<sup>15</sup> « Et ça, c'est un des pires moments de ma vie. [...] Robert Lepage s'est pointé à la lecture. J'étais vraiment super stressée. [...] Pis finalement, [...] ça passe, mais moyen. [...] J'me rends compte en entendant la lecture que ça marche moyennement, mais c'est pas si pire que ça. Et y'a la fille d'Yves Thériault dans la salle. [...] Pis là, [...] a dit : "Cette adaptation-là fonctionne pas du tout. [...] Pour traduire un texte, parfois il faut trahir un texte. [...] Vous n'avez pas suffisamment trahi l'oeuvre". [...] A l'a été très très dure. Ça été long. Pis a l'a parlé longuement. [...] Ça a donné le coup d'avoir aux spectateurs à douter de tout. [...] J'étais comme à un procès. [...] Personne posait de questions à Jean. [...] J'ai passé une heure sur la sellette à me faire bombarder de questions, de commentaires [...]. Pis

le formule Patrick Caux, un an plus tard, dans une de ses trois critiques portant sur *Agaguk*, parue dans *Le Devoir*, cette lecture avait soulevé « de grandes inquiétudes<sup>16</sup> », qui s'expliqueraient par le traitement festif d'un sujet tragique : « Mythologie inuite, nouveaux personnages, cabotinage, on avait tenté sans grand succès d'insuffler un univers festif à ce roman, qui n'est pas exactement reconnu pour son humour léger<sup>17</sup>. »

Malgré cette lecture éprouvante, Hubert persévère et retravaille son texte avec acharnement. Elle s'exile dans un hôtel pour se consacrer entièrement à son adaptation. Après deux journées d'écriture intensive, l'auteure accouche de la seconde mouture d'*Agaguk*<sup>18</sup>. Dans cette proposition, Edgar, qui s'adresse au public à la manière d'un narrateur omniscient, déplore la lassitude de ses maîtresses. Pour chasser leur ennui, les divinités de la lune et du soleil s'entendent sur le but d'un jeu inédit : « embêter les humains<sup>19</sup> ». Un dard, lancé sur la carte du monde, se plante au sein du Grand Nord et détermine la cible de leur attaque. À la convenance de Taqqiq et de Siqiniq, le jeu prend des allures de compétition : les conséquences qui découlent de leurs interventions sont comptabilisées sur un tableau et le prix est un soutien-gorge. Pour augmenter la difficulté, les sœurs se côtoient seulement lors des équinoxes. À la demande de Siqiniq, Edgar se déguise en Brown et introduit l'eau-de-vie dans le village inuit. Ensuite, il saupoudre Agaguk et Iriook de neige, philtre d'amour concocté par Taqqiq. Instantanément, Ghorok se rend chez Agaguk pour lui annoncer la venue du trafiquant blanc. Taqqiq confie une seconde poignée de neige à Edgar et sème la jalousie en faisant d'Ayallik, désormais épris d'Iriook, le rival d'Agaguk. De retour au village, Agaguk négocie avec Edgar-Brown pendant que les déesses n'ont d'yeux que pour la performance théâtrale de leur valet. Furieux, Agaguk tue le Blanc qui l'a floué. Avant de quitter le Grand Nord à l'approche de l'hiver, Siqiniq ordonne à Edgar de revenir « au village

---

moi, j'ai essayé de justifier cette adaptation-là [...]. » (Transcription d'un extrait de l'entretien que m'a accordé Isabelle Hubert le 25 mars 2011.)

<sup>16</sup> Patrick Caux, « Aux limites de la proposition », *Le Devoir* (Montréal), 13 février 2008, p. B9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. B9.

<sup>18</sup> T07 b et T07c.

<sup>19</sup> T07c, p. 4.

sous les traits d'un policier blanc qui aura été prévenu du crime par un Montagnais imaginaire<sup>20</sup> ». Pour compenser la faiblesse de ses lunettes d'approche, Taqqiq l'envoie, quant à elle, sur Terre pour l'informer du moindre renversement. À l'exception des dialogues entre Taqqiq et Siqiniq qui ont été supprimés ou légèrement modifiés, les scènes qui suivent la naissance du premier enfant sont similaires à celles de la proposition précédente. C'est donc dire que, dans cette version, l'auteure modifie la fiction dans laquelle s'enchâsse l'histoire d'Iriook et d'Agaguk : elle crée Edgar et soumet les personnages au déterminisme divin. De retour à la maison, Isabelle Hubert soumet le texte au comédien et metteur en scène Jean-Sébastien Ouellette qui formule une critique défavorable :

Je me souviens surtout qu'il a tout lu d'une traite et que, quand il a levé les yeux vers moi, il a hoché la tête sans rien dire d'abord... Puis, il a ajouté : « Ça marche pas. » [...] Je ne me souviens pas qu'il ait critiqué spécifiquement un aspect de l'écriture [...]. Nous n'avons pas argumenté beaucoup. Sans le dire, ça voulait dire : je n'aime rien. C'est malhabile. C'est kétaine. C'est trop long. Ce n'est pas fluide. Trop de digressions, etc., etc. Et moi, je n'avais pas la force, ni l'intérêt, ni la conviction de défendre le moindre élément de cette version<sup>21</sup>.

À la suite de cette deuxième tentative d'écriture infructueuse, Hubert se concentre sur les enjeux principaux du roman. Dans cette « Version tabula rasa<sup>22</sup> », elle retranche la narration omnisciente, voire le récit enchâssant. Mis à part les quatre références aux déesses du soleil et de la lune, présentes dans trois didascalies<sup>23</sup> et dans une réplique<sup>24</sup>, et une occurrence du personnage d'Edgar qu'Hubert a probablement oublié de supprimer, cette version met principalement en scène les personnages d'Agaguk, d'Iriook, de Ramook, de Ghorok,

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>21</sup> Extrait d'un courriel d'Isabelle Hubert m'étant adressé et datant du 16 avril 2013.

<sup>22</sup> T07d. (« Version taboula [*sic*] rasa » est le nom donné par Isabelle Hubert au présent tapuscrit. Comme il s'agit probablement d'une coquille, je privilégierai l'appellation « Version tabula rasa » dans mon analyse.)

<sup>23</sup> 1) Siqiniq et Taqqiq regardent Ayallik qui, le crâne de Brown dans les mains en référence au personnage shakespearien d'Hamlet, se demande si la dénonciation d'Agaguk contrevient aux lois tribales. 2) Taqqiq immobilise Agaguk qui répond violemment au désir de sa femme d'avoir une fille. 3) Taqqiq accourt au hurlement d'Iriook, véritable cri du cœur d'une mère pour protéger sa petite.

<sup>24</sup> Après que le sorcier eut allumé un feu de Bengale, Siqiniq, telle une apparition engendrée par la magie de Ghorok, invite Henderson à quitter le village à l'annonce d'un vent mortel.



d'Ayallik, d'Henderson, de Scott, du policier et d'Oonak. La fable qui se situe dans le Grand Nord demeure sensiblement la même.

Agaguk retourne au village pour s'entretenir avec Brown. Jugeant l'échange injuste, l'Inuit tue le trafiquant blanc en le brûlant vivant durant son sommeil. Revenu auprès d'Iriook, il apprend que sa femme donnera la vie à leur premier enfant. Tayaout naît pendant la tempête sous les coups d'un Agaguk rongé par l'impuissance. Alarmé par le Montagnais, Henderson débarque au village pour enquêter sur la disparition de Brown. Surpris à discuter avec l'enquêteur, Ayallik est assassiné par Ramook. Son cadavre est retrouvé par Henderson qui meurt d'une balle en provenance du fusil de Ramook. Un loup blanc erre autour de l'igloo d'Agaguk. Le père se lance à la poursuite de l'animal pour protéger son fils. Il en revient défiguré. Après avoir pansé les plaies de son homme, Iriook part chasser. À leur tour, Scott et son partenaire arrivent au village pour élucider la disparition d'Henderson. Craignant la magie des Blancs, Ramook dévoile l'identité du meurtrier de Brown et laisse entendre qu'Agaguk aurait aussi tué Henderson. Sceptique, Agaguk rapporte le fusil, précédemment offert par Ghorok, au village. Au campement d'Agaguk, Iriook prend la parole devant Scott pour couvrir Agaguk. Le fusil est manquant et Ramook ne réussit pas à identifier son fils. Le policier qui accompagne Scott retrouve l'arme du crime dans l'igloo de Ramook et Oonak conforte les soupçons qui planent sur le chef. Pour expier le meurtre de Brown, Iriook implore Agaguk d'accorder la vie à leur fille. L'Inuit rend la petite à sa femme qui accouche d'un deuxième enfant : un garçon. La « Version tabula rasa », qui renferme l'essence du roman aux yeux de l'auteure, deviendra la base sur laquelle reposera son adaptation théâtrale.

Contrainte par les dates de représentation fixées à l'hiver 2008, Isabelle Hubert continue à écrire et parvient à une proposition finale. Dans cette quatrième mouture<sup>25</sup>, qui s'inspire de la « Version tabula rasa », elle réintroduit la narration. Par le biais du personnage de la conteuse, le cadre narratif fournit aux spectateurs les informations nécessaires à la compréhension de l'intrigue et supplée au silence des personnages du Nord. Avec sa petite-fille Anouk, qui illustre ses propos à l'aide de figurines, la vieille Iriook raconte son histoire

---

<sup>25</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i et T08.

au public en faisant fi du quatrième mur. L'incarnation se juxtapose à l'évocation par les mots et les objets. En plus d'être narré, décrit et commenté par la conteuse, le passé se matérialise sous la forme de scènes dialoguées, pensées pour être jouées à l'extérieur. À l'exception de Ghorok qui se substitue à Oonak pour dénoncer Ramook et du dénouement où Iriook donne la vie à une fille plutôt qu'à des jumeaux, l'intrigue qui prend place dans le Grand Nord s'articule autour des mêmes actions que celles privilégiées dans la « Version tabula rasa ». Cette proposition finale intègre la formule théâtrale du Théâtre Sous Zéro dans sa structure dramatique. La chaleur intérieure se joint à la froideur de l'extérieur afin que puissent dialoguer le présent et le passé.

### 2.3 Une fenêtre sur le froid

En janvier et en février 2008, l'auditorium du Musée national des beaux-arts du Québec se fait théâtre et accueille *Agaguk*. Pour l'occasion, des gradins, orientés vers la fenestration qui donne sur la cour, sont érigés dans la salle, située au rez-de-chaussée de l'édifice, et permettent au public d'avoir une vue sur l'extérieur<sup>26</sup>. Même si le choix du lieu théâtral résulte de la collaboration entre le Musée et le Théâtre Sous Zéro, l'emplacement, notamment en raison des fenêtres, rappelle l'espace théâtral du *Conte d'hiver* où les spectateurs prenaient place dans la verrière du Sacrilège pendant que les comédiens jouaient sur la terrasse adjacente<sup>27</sup>. Bien qu'il n'ait pas été spécifiquement conçu pour présenter du théâtre, le Musée, à l'instar du bar, est propice au déploiement d'un spectacle qui, pour reprendre l'expression du critique Jean Saint-Hilaire, s'articule autour d'une esthétique du « chaud-

---

<sup>26</sup> « Sur la scène de l'auditorium, on dressera des gradins pouvant asseoir 100 personnes à qui la large fenestration des lieux ne fera rien perdre de l'action qui progressera dehors, dans la cour sud, sur des praticables enneigés. » (Jean St-Hilaire, « *Agaguk* au Musée national des beaux-arts. Le chasseur changé par la femme », *Le Soleil* (Québec), 29 janvier 2008, p. A5.)

<sup>27</sup> « Assis dans la verrière du bar Le Sacrilège, rue Saint-Jean, le public regarde les acteurs disputer à la bise et à la banquise *Le Conte d'hiver*. » (Jean St-Hilaire, « *Le Conte d'hiver*. Shakespeare sur la banquise », *loc. cit.*, p. B5.)



froid<sup>28</sup> ». Tandis que les comédiens d'*Agaguk* se réfugient sous des vêtements chauds<sup>29</sup> et éprouvent des problèmes de diction en raison du froid<sup>30</sup>, le public assiste à la représentation au chaud, comme le souligne Patrick Caux dans *Le Devoir* :

Tempête de neige, grésil ou -40 °C, aucune catastrophe hivernale ne pourra empêcher le Théâtre Sous Zéro de gravir son monticule de neige pour présenter *Agaguk*. Que les frileux inquiets se rassurent, il n'y a rien à craindre : les spectateurs, eux, sont installés à l'intérieur pendant que les comédiens s'ébattent au froid<sup>31</sup>.

Le froid est présenté comme une « catastrophe hivernale » au même titre que la « [t]empête de neige » et le « grésil ». D'après Caux, le TSZ braverait les plus redoutables conditions météorologiques pour qu'advienne la représentation théâtrale. Le public, quant à lui, n'aurait « rien à craindre », car le metteur en scène préfère l'inviter à prendre place « à l'intérieur ». Pas question d'imposer le froid aux spectateurs ! Dans un entretien réalisé dans le cadre de l'émission *400 fois Québec*, Jean Bélanger justifie le choix de son espace scénographique « chaud-froid » lorsque la chroniqueuse Catherine-Ève Gadouas l'interroge sur les origines du TSZ :

Jean Bélanger : C'est mon plaisir que j'ai à jouer dehors et puis à avoir aussi... je sais pas... un espèce de respect pour les gens. J'veux pas leur faire subir non plus une soirée de temps ou un deux heures passées à l'extérieur. J'aurais peur de perdre leur concentration, leur attention. Donc, en faisant ce compromis-là, j'ai

<sup>28</sup> « Premier Acte et le Théâtre Sous Zéro professent jusqu'au 15 un art à la drôle de tête : un chaud-froid shakespearien. » (*Ibid.*, p. B5.)

<sup>29</sup> Chaudement vêtus de la tête aux pieds, Sophie Martin (Iriook) et Éric Leblanc (Agaguk) portent casque de poil, foulard, manteau d'hiver, mitaines, pantalon de neige et bottes d'hiver. Voir les extraits d'*Agaguk* dans Michel Sylvestre (réal.), *400 fois Québec*, épisode du samedi 16 février 2008, Webémission, Québec, Radio-Canada, en ligne, <<http://www.radio-canada.ca/medianet/2008/CBFT/400foisquebec200802161700.aspx>>, consulté le 3 mai 2012.

<sup>30</sup> « Catherine-Ève Gadoury : Qu'est-ce que ça représente pour des comédiens, comme ça, de jouer en extérieur ? Est-ce qu'il y a des difficultés ?

Éric Leblanc : Moi, j'dirais que c'est au niveau de... au niveau de la diction. (*Rires.*) Alors que, des fois, il y a des vents qui viennent du fleuve et puis ça nous... ça nous gèle la bouche un peu. » (Transcription d'un entretien paru dans *ibid.*)

<sup>31</sup> Patrick Caux, « *Agaguk* dans la neige. Le Théâtre Sous Zéro joue l'œuvre d'Yves Thériault dehors pour des spectateurs au chaud à l'intérieur », *Le Devoir* (Montréal), 8 février 2008, p. B1.

l'impression que je garde quand même le plaisir de « on voit dehors, on voit les gens avoir du plaisir dans la neige, on se fait raconter une belle histoire » et [...] on est quand même à l'intérieur, on est au chaud<sup>32</sup>.

Bélanger met son public à l'abri du froid pour favoriser son écoute. De l'autre côté de la fenêtre, le public prendrait « plaisir » à « voir dehors », à contempler les effets du froid (neige, glace, buée s'échappant de la bouche des comédiens, joues rougies, port de vêtements d'hiver, etc.) sans en « subir » les désagréments physiques. Cette mise à distance permettrait au spectateur de regarder le spectacle en toute tranquillité, car son corps n'aurait pas à lutter pour maintenir sa température centrale à 37 °C.

#### 2.4 La théâtralité sous zéro

La dialectique « chaud-froid », qui favorise un rapport scène-salle de type frontal où une fenestration délimite la portion de l'aire de jeu qui se situe dans la cour sud du Musée, contribue, selon Bélanger, à la création d'une « théâtralité qui répond à ses propres codes<sup>33</sup> ». Avant d'étudier la singularité de la théâtralité d'*Agaguk* en m'appuyant sur des exemples tirés de la représentation et du texte dramatique, je m'attarderai brièvement au concept de « théâtralité » tel que défini par Josette Féral. À partir des trois clivages qui se font à la fois fondements et structures de la théâtralité, je montrerai la manière dont le froid influence le processus de création du TSZ et le travail d'écriture d'Isabelle Hubert en appelant une théâtralité qui se matérialise dans l'espace théâtral, notamment par le biais du quatrième mur et d'une structure spatiale composée de trois lieux distincts reliés entre eux par le principe de la mise en abyme.

---

<sup>32</sup> Transcription d'un entretien paru dans Michel Sylvestre (réal.), *op. cit.*

<sup>33</sup> Jean Bélanger, cité dans Patrick Caux, « *Agaguk* dans la neige. Le Théâtre Sous Zéro joue l'œuvre d'Yves Thériault dehors pour des spectateurs au chaud à l'intérieur », *loc. cit.*, p. B1.

### 2.4.1 Un point de vue formée de trois clivages

Dans *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Josette Féral définit la théâtralité à partir des trois « clivages » fondamentaux (espace quotidien-espace de la représentation, réel-fiction et symbolique-pulsionnel) qui la constituent. Loin d'être « une propriété, une qualité (au sens kantien du terme), qui appartiendrait à l'objet, au corps, à l'espace ou au sujet<sup>34</sup> », la théâtralité, dans le contexte de la représentation théâtrale, résulte « d'un acte de reconnaissance de la part du spectateur<sup>35</sup> » qui en vient à percevoir « les procédés [...] (distanciation, ostension, cadrage, par exemple)<sup>36</sup> » par lesquels l'acteur laisse sous-entendre qu'il est en représentation. Par conséquent, la théâtralité apparaît comme « un acte performatif de celui qui regarde ou de celui qui fait<sup>37</sup> », acte par lequel le spectateur et l'acteur participent à la création d'une brèche dans le réel d'où peut jaillir la fiction :

La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur, mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui instaure un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité<sup>38</sup>.

Ce clivage « espace quotidien-espace de la représentation<sup>39</sup> » permet au spectateur de délaisser momentanément « l'univers du quotidien, et donc de reconnaître le caractère fictif de ce qui s'offre à son regard<sup>40</sup> ». Sans ce « surgissement d'une altérité dans un espace où se met en place un jeu de regards entre un regardant et un regardé<sup>41</sup> », la théâtralité n'a pas lieu puisque les actions, perçues par le « regardant » et incarnées par le « regardé », sont

---

<sup>34</sup> Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2011, p. 106.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 85. (Féral souligne.)

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 103.

absolument indissociables de la réalité. À ce premier décalage s'ajoute un second clivage qui oppose également réel et fiction, mais qui survient dans l'espace théâtral. Contribuant à l'élaboration de l'illusion théâtrale, la dualité « réel-fiction<sup>42</sup> » renvoie à la matérialité et à l'immatérialité de la scène. L'espace scénique, selon Féral, se situe au carrefour du tangible et de l'imaginaire :

En effet, chaque événement en représentation est inscrit à la fois dans la réalité (par la matérialité des corps ou celle des objets toujours présente, par celle aussi de l'action en train de se dérouler) et dans la fiction (les actions et les événements simulés renvoient sinon à une fiction du moins à une illusion). Quel que soit l'événement observé, l'action posée – malgré le jeu de faux-semblant et d'illusion – fait appel au réel et est perçue comme s'y inscrivant : les corps bougent, font des gestes, accomplissent des actions ; les objets y sont dotés d'une certaine densité ; les lois de la gravité y opèrent<sup>43</sup>.

Ce deuxième clivage assure la « coexistence<sup>44</sup> » de la réalité et de la fiction sur scène tout en affirmant leur « mutuelle exclusion<sup>45</sup> ». À ces deux clivages s'en ajoute un troisième qui relève de l'acteur, soit celui du « symbolique-pulsionnel<sup>46</sup> ». Aux yeux du spectateur, le comédien est simultanément « le sujet qu'il est et la fiction qu'il incarne (l'action qu'il interprète et l'illusion scénique qu'il inscrit) ; il [apparaît] comme étant à la fois maître de lui-même et travaillé par l'altérité (par l'autre en lui)<sup>47</sup> ». Pour Féral, la théâtralité pose une tension entre le réel et l'imaginaire. Il s'agit d'un « point de vue qui est constitué de plusieurs clivages : espace quotidien-espace de la représentation, réel-fiction, symbolique-pulsionnel<sup>48</sup> ».

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 106.



#### 2.4.2 Un quatrième mur de vitre

Dans la pratique du Théâtre Sous Zéro, le quatrième mur « n'est plus une métaphore<sup>49</sup> ». Cette convention théâtrale devient une fenêtre vivante sur l'action qui se déroule dehors, au cœur de l'hiver, et confine le spectateur au rôle de voyeur. Ce quatrième mur de vitre concourt à la création d'un « espace autre » propice à l'émergence de la théâtralité par la délimitation tangible de l'« espace du quotidien », relégué à la chaleur et à l'intérieur, et de l'« espace de la représentation », qui renvoie à l'extérieur et au froid. Pour rétablir le contact avec la salle, les comédiens jouent avec des microphones<sup>50</sup>, alors que des caisses de son<sup>51</sup> leur transmettent les réactions du public. Le froid contribue à la fragmentation du spectacle au moment de la « sortie en salle<sup>52</sup> ». Afin que les comédiens puissent répéter sans ressentir de désagréments physiques, le spectacle est d'abord joué par extraits. Peu à peu, les artistes en viennent à un enchaînement complet. La dialectique « chaud-froid » et la présence du quatrième mur les incitent à proposer de nouvelles approches techniques et à modifier leur méthode de travail.

---

<sup>49</sup> Jean Bélanger, cité dans Patrick Caux, « *Agaguk* dans la neige. Le Théâtre Sous Zéro joue l'œuvre d'Yves Thériault dehors pour des spectateurs au chaud à l'intérieur », *loc. cit.*, p. B1.

<sup>50</sup> « Catherine-Ève Gadoury : [...] Votre voix est amplifiée par des micros bien sûr pour que le son soit diffusé à l'intérieur parce que le public est séparé de vous par une vitre. » (Transcription d'un entretien paru dans Michel Sylvestre (réal.), *op. cit.*)

<sup>51</sup> « Catherine-Ève Gadoury : Qu'est-ce que ça représente de ne pas avoir un contact direct, comme ça, avec le public ?

Sophie Martin : Ben, on a des caisses de son au moins à l'extérieur qui nous permettent d'entendre les réactions du public, même si on les voit pas, parce qu'effectivement c'est comme... c'est comme un miroir quand on joue, à cause de l'éclairage, mais on les entend... [...] On a joué les années passées *Conte d'hiver*... on n'avait pas ce retour de son-là donc c'était beaucoup plus difficile. Là au moins, on sent un peu l'ambiance en dedans. Ça aide un peu.

Fabien Cloutier : Pis les gros gags, ils passent à travers la vitre ! » (*Ibid.*)

<sup>52</sup> « Jean Bélanger : C'est sûr que les répétitions se font quand même à l'intérieur, mais quand on vient ici [en parlant du musée], on fait ce qu'on appelle, nous, une sortie en salle. Au lieu de faire une entrée en salle, on sort dehors et, pis là, c'est sûr que les premiers soirs on peut pas toute faire d'une claque parce que les comédiens... faut reprendre. Souvent en répétition, hein, c'est ça... on répète, on répète. Donc, j'ai pas pu leur faire passer deux heures à faire le piquet dehors. Alors, on sépare le spectacle en p'tits bouts... là on monte petits bouts par petits bouts... comme on est rendu à l'extérieur... pis après ça, quand ça fait plusieurs fois qu'on le fait, là on peut se permettre de faire un enchaînement. » (*Ibid.*)



### 2.4.3 Trois lieux, trois niveaux narratifs

Le « chaud-froid » et le quatrième mur travaillent l'écriture d'Isabelle Hubert tout au long de la création de son adaptation. Dans sa quatrième proposition, l'auteure élabore une structure spatiale ingénieuse qui s'articule autour de trois lieux distincts, soit une salle de spectacle, un castelet et un espace extérieur, qui incarnent chacun un niveau narratif différent. Dans la didascalie initiale d'*Agaguk* (*L'homme d'Iriook*), elle décrit les lieux qui forment le décor de la pièce :

Le premier lieu est une *salle de spectacle*. La conteuse et la manipulatrice y présentent une soirée de conte. Il n'y a pas vraiment de décor sinon une chaise pour la conteuse et un castelet pour la manipulatrice.

Le *castelet* représente le deuxième lieu. Il est constitué d'une grande roche plate sur laquelle la manipulatrice fait évoluer de petites sculptures Inuits [*sic*]. C'est l'incarnation de l'histoire de la conteuse. La manipulatrice utilise, au besoin, de petits accessoires (personnages, igloos, fusils, animaux, etc.). Comme le castelet est petit, la manipulatrice est toujours à la vue.

Le troisième lieu se situe à l'*extérieur*, derrière une grande vitre. L'histoire racontée par la conteuse prend alors clairement forme dans des scènes dialoguées avec des acteurs en chair et en os, comme si, soudainement, les spectateurs avaient accès aux images du cerveau de la conteuse. Le décor est minimaliste et les effets métaphoriques sont permis.

Si on voulait, on pourrait extrapoler et dire que les trois niveaux représentent la *réalité*, la *représentation* et la *transposition*... mais ce n'est pas le but de la chose<sup>53</sup>...

La salle de spectacle, le castelet et l'extérieur constituent l'espace d'*Agaguk*. Simultanément présents dans l'espace scénique, ces lieux racontent la même fable, c'est-à-dire l'histoire d'Iriook, à l'aide de moyens qui diffèrent.

À l'intérieur, face aux spectateurs, le personnage de la conteuse, qui est en fait une « vieille femme inuit[e]<sup>54</sup> », prétend raconter « l'histoire d'une femme de [s]on village qui s'appelle Iriook<sup>55</sup> », histoire qui s'avère la sienne. À l'entrée du public, Caroline Stephenson,

---

<sup>53</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i, p. 2. (Je souligne.)

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>55</sup> T08, p. 3.

qui campe le personnage d'Iriook, accueille les spectateurs<sup>56</sup>. Ces derniers sont confrontés au clivage « symbolique-pulsionnel » en étant reçus à la fois par la comédienne en tant que telle et par la conteuse qu'elle interprète. Dès la première réplique, Hubert brouille les frontières entre le réel et la fiction. Elle donne l'illusion d'une adéquation parfaite entre l'« espace quotidien » et l'« espace de la représentation ». Elle brise le quatrième mur (ici de l'ordre de la métaphore) et multiplie les adresses aux spectateurs :

La conteuse : *Ce soir*, c'est une soirée spéciale. *Vous* savez ça fait un petit bout de temps que je me promène dans les *musées* pis les bibliothèques pour *raconter mes histoires*. Mais là je commence à être fatiguée. Comme on dit, j'ai pu 20 ans. Ça fait que le temps est venu pour moi de passer le flambeau. [...] Ça fait déjà un petit bout de temps [que ma petite-fille] m'accompagne dans mes *spectacles*. D'habitude elle fait bouger des petites *figurines* pendant que je parle pour essayer de rendre plus intéressant ce que je raconte. Ça marche très bien. Mais *ce soir* c'est spécial. *Ce soir* ma petite fille [*sic*] va en faire des bouts. Je *vous* en dis pas trop *vous* verrez... Sans plus tarder, je *vous* demande de l'accueillir chaleureusement, parce qu'elle doit être ben nerveuse en coulisse, ma petite fille [*sic*] adorée, que j'aime plus que tout au monde – Anouk<sup>57</sup>.

Comme le suggère le complément de phrase qui amorce cette réplique, la conteuse et le spectateur partagent en quelque sorte le même cadre spatio-temporel. Un soir d'hiver, le spectateur assiste à une représentation théâtrale dans laquelle un personnage féminin, allant de « musées » en « bibliothèques » pour « raconter [s]es histoires », s'apprête à se donner en « spectacl[e] ». La conteuse intègre le public dans son jeu. Elle sollicite sa participation en commandant des applaudissements afin d'« accueillir chaleureusement » sa petite-fille Anouk. En plus d'établir un contact direct avec la salle, la conteuse structure le rituel théâtral : elle annonce le moment de l'entracte<sup>58</sup> et la reprise de son récit à l'endroit précis où

---

<sup>56</sup> « En arrivant, les spectateurs sont accueillis par la conteuse qui est déjà là. Elle discute avec les gens, leur souhaite la bienvenue, leur sert du thé. Puis, la conteuse s'assoit. Elle fait les salutations d'usage : "Bonsoir. Merci d'être venue. On va commencer. Etc." Puis elle enchaîne... » (*Ibid.*, p. 2.)

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 2. (Je souligne.)

<sup>58</sup> « La conteuse : [...] Je pense qu'on va faire un entracte. » (*Ibid.*, p. 29.)

elle s'était arrêtée avant la pause<sup>59</sup>. La vieille Iriook se voit également attribuer la dernière réplique<sup>60</sup>. Avant sa sortie, elle remercie le public d'être venu écouter son histoire.

Le premier niveau narratif s'articule autour d'un effet de réel qui donne l'impression d'une adéquation entre l'« espace du quotidien » et l'« espace de la représentation ». Grâce à la théâtralité, le spectateur perçoit la tension entre la fiction et le réel et n'oublie jamais complètement qu'il se retrouve devant la représentation d'une représentation, c'est-à-dire devant une illusion théâtrale. Espace de la « réalité », la salle de spectacle est propice à la mise en récit de la mémoire. Le passé y est transmis par le biais de la narration et de la description. La vieille Iriook livre ses souvenirs tant au public qu'à sa petite-fille. Puis, un relais narratif a lieu. La petite-fille poursuit l'histoire de sa grand-mère et s'approprie ainsi une part de son passé familial. Le souvenir d'Iriook se métamorphose en un legs consenti et accepté. Comme c'est le cas dans la culture inuite traditionnelle, l'oralité assure la transmission d'une génération à l'autre. Parce qu'il établit un contact direct avec le public et qu'il brouille les frontières entre la scène et la salle en alimentant l'illusion que la fiction et la réalité se situent dans le même espace spatio-temporel, le premier niveau narratif entraîne le spectateur dans un chassé-croisé de disjonction(s) et d'unification(s) propre à la théâtralité. Le spectateur est constamment amené à osciller entre sa propre réalité spatio-temporelle et celle de la conteuse, un être de papier qu'Hubert essaie de rendre plus « vraie » en cultivant l'illusion de réel.

À ce premier niveau narratif s'ajoute celui de la « représentation » qu'incarne le castelet. À l'inverse de la salle de spectacle qui est le lieu de la narration, le castelet apparaît comme un espace propice à la mise en images de l'histoire d'Iriook et illustre les propos de la conteuse à la manière des dessins dans un album. Au chaud, la manipulatrice donne corps au récit à l'aide de « sculptures<sup>61</sup> » inuites et de « petits accessoires (personnages, igloos, fusils,

---

<sup>59</sup> « (*La conteuse et la manipulatrice reprennent leur place.*)

La conteuse : Je reprends mon histoire où je l'ai laissé. » (*Ibid.*, p. 30.)

<sup>60</sup> « La conteuse : (*Au public.*) Merci. Merci d'être venus. Merci. » (*Ibid.*, p. 8)

<sup>61</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i, p. 2.

animaux, etc.)<sup>62</sup> ». Le castelet se fait théâtre dans le théâtre. Puisque le théâtre de marionnettes dévoile ses propres artifices, le spectateur perçoit sa nature imitative. Le second niveau narratif s'enchâsse donc dans le premier. Désigné comme théâtre, il rend la pièce-cadre encore plus « réelle ». Hubert rappelle la fonction figurative du castelet<sup>63</sup> et laisse place à la créativité du metteur en scène et d'Éva Saïda, la comédienne qui incarne la manipulatrice. Le castelet illustre l'histoire d'Iriook<sup>64</sup> et renforce l'illusion théâtrale. Formé de gestes et d'objets plutôt que de paroles, ce niveau narratif trouve son plein accomplissement sur scène.

À la salle de spectacle et au castelet se juxtapose un troisième niveau narratif qui prend place dans la froideur de l'extérieur. Derrière « une grande vitrine<sup>65</sup> », Isabelle Hubert crée des « scènes dialoguées<sup>66</sup> » qui sont la « transposition<sup>67</sup> » des « images du cerveau de la conteuse<sup>68</sup> ». Ces dialogues donnent la parole à Ghorok, à Agaguk, à Iriook, à Ayallik, à Brown, à Ramook, à Henderson, à Scott ainsi qu'à un policier. Séparés du public et des deux autres niveaux narratifs par un quatrième mur bien tangible, ces personnages, Inuits ou Blancs, évoluent dans un espace éclaté qui renvoie au « campement d'Agaguk<sup>69</sup> » et à un « village<sup>70</sup> » inuit. Hubert précise qu'ils sont interprétés par des « acteurs en chair et en os<sup>71</sup> ». Curieuse remarque puisque les personnages de la conteuse et de la manipulatrice sont également interprétés par de véritables comédiens ! Cette indication laisse croire que ce

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>63</sup> « Pendant le récit de la conteuse, la manipulatrice illustre les propos de la conteuse en plaçant et en déplaçant des figurines et des accessoires. » (T08, p. 3.)

<sup>64</sup> L'illustration pourrait se faire contradiction ou amplification des propos de la narratrice pour susciter les rires du public ou encore pour dialoguer avec le premier niveau narratif. Cela pourrait momentanément disloquer le rapport analogique liant ces deux premiers niveaux narratifs.

<sup>65</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i, p. 2.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>69</sup> Voir, par exemple, T08, p. 5. Isabelle Hubert utilise également à plusieurs reprises l'appellation « chez Agaguk » et « l'igloo » pour désigner le campement.

<sup>70</sup> Voir, entre autres, *ibid.*, p. 7.

<sup>71</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i, p. 2.



troisième niveau narratif est fictif. Fidèle au roman d'Yves Thériault, Hubert situe la représentation mentale de la conteuse dans un Nord froid qui renvoie à « la terre en haut de la terre, [...] là où la neige est presque éternelle pis où le soleil nous abandonne pendant des mois à chaque année<sup>72</sup> ». L'éloignement qui accentue l'isolement, la présence permanente de la neige qui renvoie au climat près des pôles ainsi que l'absence de luminosité annuelle qui signifie le retour cyclique de la nuit polaire et de l'hiver participent à la représentation du Grand Nord et à la création d'un espace froid.

Comme le suggère le mot « transposition » utilisé par l'auteure pour qualifier ce niveau narratif, il s'agit du lieu où l'ordre est inversé, où l'évocation fait place à l'exposition d'événements antérieurs à la narration. Iriook y est âgée de « 16 ans<sup>73</sup> ». Le quatrième mur devient une brèche derrière laquelle le passé ressurgit dans la salle de spectacle. Dès lors, la devanture vitrée semble propice au surgissement de l'imaginaire dans le quotidien. Même si la présence physique du quatrième mur oblige le spectateur à suivre l'évolution d'une action dont il est exclu, le troisième lieu demeure à la fois un point de rencontre et de rupture. Devant ce tableau vivant, le spectateur contemple les effets<sup>74</sup> d'un froid qu'il a lui-même expérimenté avant d'entrer dans le lieu théâtral. Il est constamment confronté aux clivages de la théâtralité. Il décèle le jeu des comédiens qui défient la rigueur de l'hiver en même temps qu'il s'identifie aux personnages de Thériault. Pour le public, l'extérieur renvoie simultanément à l'hiver et au Nord, car ce paysage hivernal composé de froid, de neige, de glace et de vent constitue le décor de la pièce. Le troisième lieu créé par Hubert vise la représentation du Nord inuit au sein de l'hiver et apparaît comme l'espace du « flash-back ». Le quatrième mur qui se concrétise dans l'espace par le biais de la fenestration force le spectateur à contempler le froid à distance. Les scènes dialoguées extérieures posent une tension entre l'hivernité et la nordicité, entre l'hiver québécois et le Nord inuit, entre la réalité et la fiction, entre le froid réel et la représentation de ses effets.

---

<sup>72</sup> T08, p. 3.

<sup>73</sup> T07e, T07f, T07g, T07h, T07i, p. 2.

<sup>74</sup> Port de vêtements d'hiver, buée s'échappant de la bouche et du nez des acteurs, joues rougies, neige, glace, etc.

Alors qu'Hubert imagine le Nord à l'extérieur, Bélanger le met en scène dans la cour enneigée du Musée national des beaux-arts qui incarne l'espace de soi et l'« espace autre ». La nordicité est un marqueur d'identification et de dissociation. En plus de témoigner du lien étroit qui unit l'hivernité et la nordicité, l'évocation du Grand Nord à partir des composantes climatiques hivernales du Québec mise sur l'épuration des éléments qui forment l'imaginaire du Nord<sup>75</sup>. Le troisième niveau narratif se déploie dans un froid hivernal qui, par l'entremise des matériaux nordiques qu'il sous-tend, représente le Nord inuit. Cependant, s'il est plausible de croire qu'un amas de ouate aurait suffi pour représenter un Nord froid en raison de la théâtralité qui pousse le spectateur « à sémiotiser l'espace et les événements, à les voir différemment<sup>76</sup> » en leur attribuant un sens nouveau, comment expliquer l'apport du froid réel à cette production ? En plus d'influencer le travail de mise en scène et d'écriture, le froid ajoute un défi<sup>77</sup> pour les comédiens, car il peut s'avérer dangereux pour le corps. Jouer dans le froid fascine<sup>78</sup>. À basses températures, le jeu des acteurs tient de la prouesse.

---

<sup>75</sup> « “L'imaginaire du Nord” est un objet culturel construit par des siècles de discours qui ont fini par induire une simplification de ses éléments – blanc, loin, froid, en haut, inaccessible, pur et monstrueux, – processus qui pourtant n'arrive jamais à en atténuer la pluralité, l'ambivalence et la complexité. » (Daniel Chartier, « Introduction. », dans Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, 2008, p. [5].)

<sup>76</sup> Josette Féral, *op. cit.*, p. 100.

<sup>77</sup> Isabelle Hubert mentionne l'enthousiasme des comédiens à jouer dehors dans le froid : « À mon grand étonnement, les comédiens y trippaient toute. Y'étaient super contents. Pis y'espéraient qu'il fasse le plus froid possible. Pis y'étaient... y'étaient extrêmement motivés, contents. Pis ça, c'était drôle. Dans les loges y'étaient... y'avaient vraiment mille couches de linge... Ça s'habillait comme des oignons. [...] J'ai pas vu personne se plaindre. Au contraire, pour eux autres, c'était un super défi. » (Transcription d'un extrait de l'entretien que m'a accordé Isabelle Hubert le 25 mars 2011.) En plus du défi physique qu'il représente, le froid pousse les comédiens à tendre vers le ludisme en réinventant constamment comme le rappelle Fabien Cloutier : « Bien avec la température qu'on a, il faut qu'il y ait ce plaisir là... [...] Disons que les conditions nous... nous aident, en fait, parce qu'il y a quelque chose à réinventer tout le temps. Le décor change. » (Transcription d'un entretien paru dans Michel Sylvestre (réal.), *op. cit.*)

<sup>78</sup> « Catherine-Ève Gadoury : Le concept fascine. Les gens viennent vous voir ici, étonnés, fascinés, de vous voir jouer dans la neige comme ça, vous comprenez cette fascination-là, certainement.

Sophie Martin : Oui, certain qu'on comprend ça! Moi, en tout cas, comme spectatrice, j'aurais adoré voir ça. » (*Ibid.*)

Écrire pour le Théâtre Sous Zéro, c'est penser le rapport entre l'extérieur et l'intérieur, ce « chaud-froid » autour duquel s'articulera la mise en scène à venir. L'adaptation d'Isabelle Hubert propose ainsi trois lieux (salle de spectacle, castelet et extérieur) où la fable est respectivement racontée par une conteuse, illustrée par une manipulatrice et incarnée par des personnages. Le spectateur assiste à la mise en récit de la mémoire (premier niveau narratif), à l'appropriation du don mémoriel (second niveau narratif) et au (re)surgissement du passé (troisième niveau narratif). Les actions des trois lieux se superposent, se dédoublent, se complètent. En scrutant l'aire de jeu, le spectateur reconstruit le récit d'Iriook. Alors que la conteuse multiplie les adresses au spectateur et suscite sa participation pour donner l'illusion d'une adéquation temporelle parfaite entre l'« espace quotidien » et l'« espace de la représentation », les actions de la manipulatrice relèvent du théâtre dans le théâtre. De l'autre côté de la « vitrine », l'auteure conçoit des scènes dialoguées dont le public est exclu. La convention du quatrième mur se matérialise dans l'espace et délimite le chaud et le froid, l'intérieur et l'extérieur et, à l'échelle du texte, le présent et le passé. Dehors, le paysage hivernal évoque cet « espace autre » qui correspond à un Nord habité par les Inuits. L'ici devient une façon de représenter l'ailleurs. L'hivernité et la nordicité tendent à se confondre, tandis que la réalité sensible du froid, qui met au défi les comédiens, inscrit ce spectacle à l'enseigne de la performance.

### *2.5 Dire l'impassibilité, l'exigence et la fatalité du froid*

Même si la présence réelle et sensible des basses températures dans l'aire de jeu aurait été suffisante pour situer l'action d'*Agaguk* dans un univers glacé, le froid joue à la fois à l'échelle du dialogue et de la suture de la pièce. L'analyse qui suit replace trois répliques de la conteuse dans leur contexte respectif pour étudier le sens que revêt le froid et l'effet qu'il produit.

Dans la scène d'exposition, Isabelle Hubert présente la conteuse et la manipulatrice tout en amorçant l'histoire d'Iriook. Elle dévoile le temps et le lieu de l'action en plus d'informer le spectateur sur le contexte social de l'époque. La première allusion au froid survient après

qu'Iriook eut exposé les sentiments qui ont poussé la jeune Inuite à suivre Agaguk dans un igloo en marge du village pour vivre pleinement leur amour :

La conteuse : [...] Au village, le monde réagit – comment dire ? – *froidement*. Y sont pas contents d'avoir perdu un bon chasseur [,] mais y comprennent pourquoi Agaguk pis Iriook sont partis. Mais, à vrai dire, Agaguk pis Iriook s'en foutent comme de l'an quarante, l'année où justement ça se passe. Pendant les premiers mois, y mènent une vie de rêve : y chassent, y mangent, y dorment, y font l'amour. Y sont parfaitement pis exclusivement heureux<sup>79</sup>.

L'auteure utilise le mot « froidement » pour décrire la réaction des habitants du village face au départ des amoureux. Tirillés entre le mécontentement et l'empathie, les villageois répondent à l'annonce avec froideur. La compassion atténue la frustration. En privilégiant l'adverbe « froidement » au détriment de l'expression « ni chaud ni froid » qui aurait exprimé davantage l'indifférence, Hubert dépeint, non pas l'insensibilité, mais plutôt l'impassibilité des membres du village. Ces derniers ne laissent pas voir leur sentiment véritable. L'adverbe exprime l'inexpressivité et non l'absence d'émotion. Le froid dissimule les élans du cœur.

Tout en exprimant l'impassibilité et la maîtrise de soi, le froid incite l'organisme à l'action et, au-delà d'un certain seuil, empêche celui-ci d'agir. Dans la sixième scène, Iriook donne naissance à son fils Tayaout. Impuissant, Agaguk en vient aux coups pour tenter de chasser la douleur causée par l'accouchement. Le froid, qu'énonce la conteuse dans la première réplique de la scène, situe l'action dans un espace marqué par la nordicité saisonnière. Qui plus est, il apparaît comme l'ultime exigence de la saison froide :

La conteuse : Les mois passent. La neige est partie... pis est revenue avec sa grande misère. Un hiver particulièrement dur, avec des tempêtes à répétition, du vent, du blizzard. Le *froid*, c'est dur, mais c'est rien à comparer à l'immobilité. Des fois, Agaguk pis Iriook peuvent rester cinq, six, sept jours sans sortir de l'igloo, dans le silence pis la puanteur. Le ventre d'Iriook est gros pis rond comme la lune pis les provisions sont presque toutes épuisées. En secret, le soir, Iriook supplie les esprits de donner à Agaguk le fils qu'y veut tant<sup>80</sup> !

---

<sup>79</sup> T08, p. 4. (Je souligne.)

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 15. (Je souligne.)



Comme le laisse entendre la répétition de l'adjectif « dur » qui caractérise l'hiver et le froid, la saison froide et les basses températures sont, par définition, toutes deux « pénible[s] à supporter, désagréable[s] aux organes des sens<sup>81</sup> ». Suivant l'énumération des composantes climatiques à l'origine de la dureté de l'hivernité parmi lesquelles figurent les « tempêtes à répétition », le « vent » et le « blizzard », le nom « froid » se substitue à l'hiver et, par le fait même, en devient la métonymie. Puis, l'« immobilité » désamorce la gravité du froid, car vis-à-vis l'inaction (entendre aussi la sédentarité que suggère l'« igloo ») celui-ci n'est « rien », sinon un moindre mal. Pourtant, la nécessité de se réfugier dans l'abri pendant « cinq, six, sept jours sans sortir » demeure une réponse au froid. L'igloo incarne le contraste entre la chaleur de l'intérieur et le froid à l'extérieur. S'il s'éternise, le froid peut mener à la mort : les « provisions » viendront à manquer. Dans un rapport métonymique, il véhicule à lui seul l'âpreté du climat hivernal. En soi, il semble moins critique que les effets qu'il entraîne. Il force Iriook et Agaguk à se terrer dans un intérieur malodorant où règne le silence. Il les contraint à l'isolement et à la proximité. Même si le froid est source de souffrances, la temporalité cyclique, évoquée par la disparition et le retour de la neige, nourrit l'espoir de la fin du froid, de l'hiver. Dès lors, la menace de la mort se dissipera et la violence fera place à la quiétude.

Les trois dernières références au froid se retrouvent dans la réplique où la conteuse délaisse l'usage de la troisième personne du singulier pour poursuivre la narration à la première personne et, par conséquent, révéler l'aspect introspectif du récit. Dans la quatorzième scène, Iriook part chasser pour assurer la survie de sa famille pendant qu'Agaguk se remet des blessures infligées par le loup blanc. L'Inuite « *prend un fusil et un harpon*<sup>82</sup> » et « *marche*<sup>83</sup> » en quête de nourriture. Les paroles de la conteuse révèlent les pensées d'Iriook durant la chasse et les difficultés surmontées pour parvenir à la banquise :

---

<sup>81</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 793.

<sup>82</sup> T08, p. 36.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 36.

La conteuse : [...] Son Agaguk va-tu être capable d'accepter sa déchéance ? Qu'est-ce qu'a peut faire pour qu'y redevienne le maître absolu de l'igloo, de la toundra, de toute le haut de la terre ? Pendant qu'a marche, a l'essaye d'oublier le vent pis le *froid*. A se concentre sur Agaguk pis Tayaout. A se dit : "Y ont besoin de moi !" A sait qu'y reste à peu près pus rien sur la plaine : juste des bêtes éparpillées, à moitié gelées. A sait qu'a l'est juste une femme. A se le répète : "Chus juste une femme. Juste une femme. Chus juste une femme. Y faut que je rassemble ce qui me reste de courage... Les phoques. Mon seul espoir, c'est un phoque." Ça fait que mes pieds se mettent à courir sans que je m'en rende compte. C'est loin, j'ai *froid*, je cours, chus fatiguée, j'ai pas le choix, je cours, j'ai mal partout, je cours, j'ai *froid*, je cours, je cours... Pis j'arrive à la banquise. La banquise<sup>84</sup> !

Durant son trajet, Iriook « essaye d'oublier le vent pis le froid ». C'est dire qu'elle multiplie les efforts pour ignorer les conditions climatiques. Comme le suggère le verbe « oublier », elle ne pense plus au froid et, par association, elle se détache de l'influence exercée par celui-ci sur son organisme. S'il est pratiquement impossible pour Iriook de ne pas ressentir le froid, la jeune femme l'empêche toutefois d'accaparer son esprit. Elle oriente ses pensées vers Agaguk et Tayaout en qui elle trouve, en se « concentr[ant] », la motivation nécessaire à l'accomplissement de sa tâche de pourvoyeuse. Elle parvient ainsi à surmonter l'épreuve physique du froid que le vent intensifie. Guidée par l'éventuelle prise d'un phoque, animal en qui réside « [s]on seul espoir » puisque la « plaine » n'a plus que « des bêtes éparpillées, à moitié gelées » à lui offrir, Iriook rassemble son « courage » et troque la marche pour la course. Déterminée à braver les obstacles, Iriook agit par instinct, car « [s]es pieds se mettent à courir sans qu'[elle] [s]'en rende compte ». Une énumération poursuit la montée dramatique amorcée par l'accélération du rythme de ses pas : « C'est loin, j'ai *froid*, je cours, chus fatiguée, j'ai pas le choix, je cours, j'ai mal partout, je cours, j'ai *froid*, je cours, je cours... » Pendant qu'elle parcourt la grande distance qui la sépare de la « banquise », Iriook brave le froid, la fatigue, l'impossibilité de l'inaction et la douleur. Malgré la chaleur produite par son corps en se déplaçant rapidement, Iriook a toujours froid. Courir ne la réchauffe pas. Aux cinq « je cours », dont la récurrence prolonge la durée de l'action, se juxtaposent deux « j'ai froid ». La répétition souligne la rudesse du « froid ». En le renommant, Iriook ne rappelle-t-elle pas son omniprésence et ne divulgue-t-elle pas l'impossibilité d'en faire

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 36. (Je souligne.)

complètement abstraction, de l'« oublier » ? Bien qu'elle coure pour combler sa faim, n'essaie-t-elle pas en partie d'échapper au froid, à la mort ? Son combat contre le froid renvoie à sa lutte pour survivre. Quand elle dit le froid, Iriook ne rappelle-t-elle pas qu'elle est toujours vivante ? Lorsqu'elle le redit, ne réaffirme-t-elle pas son désir de vivre, sa volonté de survivre ? Dans la succession des actions qui forment l'énumération, un « je cours » suit toujours un « j'ai froid » comme si l'un justifiait l'autre. Le mouvement répond à la sensation et le froid définit le contexte dans lequel s'effectue l'activité physique en lui ajoutant un degré de difficulté supplémentaire. Parce qu'il peut être fatal, le froid représente une menace et participe à la création de la tension dramatique.

En dépit de la place accordé au froid réel dans le mandat artistique du Théâtre Sous Zéro et des allusions à la chaleur, au refuge, à la nordicité et à l'hivernité qui se retrouvent dans le texte et qui situent l'action dans un univers dramatique froid, Isabelle Hubert emploie les mots « froidement » et « froid » dans trois répliques de la conteuse. Lorsqu'il est énoncé, le froid permet de nommer l'impassibilité et de camoufler les sentiments, les pensées intimes. En soi, le froid est moins dur que ses effets. Véritable exigence, il oblige à prendre refuge et contraint à l'immobilité, à l'isolement, à la proximité et au silence. Épreuve physique, il force le personnage à redoubler d'effort pour accomplir ses actions et invite celui-ci au mouvement. Puisqu'il peut entraîner la mort, le froid accentue la tension dramatique.

## 2.6 Conclusion

Dans *Agaguk*, le froid participe à l'élaboration d'une forme théâtrale inédite où l'hiver se donne en spectacle. Alors que certains comédiens jouent littéralement dans la neige, les spectateurs, assis à l'intérieur, perçoivent le froid qui règne à l'extérieur, de l'autre côté d'une large fenestration. Cette dialectique « chaud-froid », propre au Théâtre Sous Zéro, accompagne Isabelle Hubert dans l'écriture du texte. Son adaptation du roman d'Yves Thériault, qui s'articule autour de trois niveaux narratifs correspondant à des lieux distincts (salle de spectacle, castelet et extérieur), redéfinit les rapports entre l'intérieur, cet espace consacré au réel (entendre illusion de réel) et à la représentation, et l'extérieur, qui est le lieu propice à la représentation du passé sous forme dialoguée. Si le spectateur est exclu des

scènes extérieures, la conteuse multiplie les adresses à son endroit afin de créer une tension entre l'« espace quotidien » et l'« espace de la représentation ». À l'inverse, l'action illustrée par la manipulatrice au moyen de figurines relève du procédé du théâtre dans le théâtre. Dehors, le paysage hivernal devient le décor du Grand Nord. Il incarne cet « espace autre ». La réalité sensible du froid à laquelle se frottent les comédiens à leur corps défendant rapproche l'interprétation de ceux-ci de la performance. Malgré la place particulière occupée par le froid réel dans la pratique du TSZ et les divers éléments textuels qui situent l'action dans un Nord froid, Hubert explicite le froid dans trois répliques de la conteuse. En plus de participer à la création de l'espace, l'utilisation des mots « froidement » et « froid » joue un rôle particulier au sein des répliques et dans la construction de l'intrigue. En effet, le froid énoncé exprime l'impassibilité et dissimule l'intériorité des personnages. En incitant ces derniers à se tapir dans la chaleur de l'intérieur, le froid les astreint à l'inertie, à la claustration, à la promiscuité et au mutisme. Parce qu'il peut s'avérer funeste, le froid invite au dépassement, voire au mouvement, et intensifie la tension dramatique.

Le TSZ se distingue par sa proposition théâtrale singulière qui intègre le froid au spectacle. Dans « Agaguk vu par Iriook », une critique parue dans l'hebdomadaire culturel *Voir*, Isis Gagnon-Paradis rappelle l'enthousiasme qu'a suscité le spectacle en raison de sa « formule unique<sup>85</sup> ». Selon Patrick Caux du *Devoir*, le quatrième mur, qui sépare physiquement la scène et la salle, mettrait toutefois le spectateur à distance : « Cette barrière physique coupe malheureusement le lien si important entre le public et les comédiens. Il en résulte une distance – parfois frustrante – qui nous éloigne des enjeux<sup>86</sup>. » Le critique avoue qu'« [à] bien des égards, on aurait plutôt eu envie d'être dans la neige, avec les comédiens, pour partager cette expérience du froid<sup>87</sup> ». *Agaguk* susciterait donc le désir du froid par le jeu. À l'instar des artistes, le spectateur souhaiterait traverser de l'autre côté du cadre vitré afin de (re)découvrir le plaisir de jouer dans la neige.

---

<sup>85</sup> Isis Gagnon-Paradis, « Agaguk vu par Iriook », *Voir* (Montréal), 7 février 2010, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=56517>>, consulté le 4 juillet 2012.

<sup>86</sup> Patrick Caux, « Aux limites de la proposition », *loc. cit.*, p. B9.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. B9.

Enfermé dans l'auditorium du Musée national des beaux-arts, le spectateur est isolé de l'action extérieure et privé de l'expérience multisensorielle qu'aurait pu constituer une immersion complète dans le froid. L'espace intérieur réservé au public d'*Agaguk* laisse entrevoir un rapport problématique au froid qui est perçu comme une sensation physique incommode, désagréable. Mis à part le fait que les artistes ne désirent pas imposer le froid au public pour des raisons de confort ou de concentration, la présence sensible du froid au théâtre soulève inévitablement un questionnement sur le rôle et la place du spectateur dans la représentation. Dans le cas où des créateurs choisissaient d'exposer l'aire du public à de basses températures, ils devraient réfléchir au(x) corps, aux facteurs qui peuvent accroître l'intensité du froid ressenti (inaction, humidité, vent, durée de l'exposition, etc.) et aux éléments susceptibles de « réchauffer » l'organisme (mouvement, vêtement, abri, proximité des corps, source de chaleur, etc.) pour faire vivre une expérience originale au spectateur tout en minimisant l'inconfort causé par le froid. En ne soumettant qu'une partie de l'aire de jeu aux éléments naturels, le Théâtre Sous Zéro garde le public à distance plutôt que de l'inviter à expérimenter le froid. Sa pratique demeure toutefois originale : elle se fait fenêtre sur le froid.



### CHAPITRE III

#### *ROCHE, PAPIER, COUTEAU...* ÉCRIRE LE FROID

Alors que le travail de création dramaturgique d'*Agaguk* (*L'homme d'Iriook*) est étroitement lié au projet scénique, l'écriture de *Roche, papier, couteau...* renvoie à une temporalité et à un espace indépendants de sa représentation. S'il se pose *a priori* comme contrainte dans le cas du Théâtre Sous Zéro, le froid, dans la pièce de Marilyn Perreault, naît plutôt d'un discours que l'auteure élabore au fil des réécritures. En tenant compte des différents états du texte, je mettrai en relief, dans ce chapitre, la manière dont l'auteure « écrit » le froid. Cette approche génétique, centrée sur des morceaux d'écriture, sera complétée par une analyse dramaturgique, davantage orientée vers l'ensemble de l'œuvre. Centrée sur le cadre spatio-temporel et sur l'énonciation, l'analyse visera à exposer la manière dont le froid se manifeste dans l'espace dramatique en plus d'incarner un espace métaphorique qui se fait fenêtre sur l'intime en donnant à voir le malaise profond des personnages.

Pour ce faire, j'exposerai, dans un premier temps, le parcours d'écriture et de production de la pièce. Par la suite, je m'intéresserai à la façon dont le Nord inuit a inspiré le travail de création de Marilyn Perreault. Je montrerai ainsi comment il transparait à travers l'inventivité de la langue, le rapport des personnages à la parole et au silence, le suspense sur lequel repose la structure dramatique et le choix du Nord froid en tant qu'espace dramatique. L'étude des différents états du texte me permettra de retracer l'élaboration de l'espace froid mis en scène dans *Roche, papier, couteau...* et de porter une attention particulière à la fenêtre, véritable métonymie de l'abri qui véhicule, non seulement le froid, mais une culture du froid. Cette analyse de la genèse de l'espace me conduira à une réflexion sur la spatialité du froid (l'intérieur, l'extérieur et le cadre) et sur leurs fonctions dramatiques et scéniques respectives. Enfin, j'expliquerai comment le froid énoncé témoigne de l'état de survie des

personnages, figure leur mal-être, les pousse à se réchauffer de différentes façons, leur insuffle une poésie et laisse poindre l'espoir.

### 3.1 Une écriture ciselée au rythme des réécritures

Du premier jet à la reprise sous une forme abrégée qui prendra l'affiche du 2 au 13 février à la Salle Fred-Barry, le projet d'écriture de *Roche, papier, couteau...* s'étend sur une période de six ans, soit de 2004 à 2010. Le dossier génétique de l'œuvre comprend un porte-documents<sup>1</sup> qui regroupe principalement des fragments d'écriture manuscrite ainsi que dix tapuscrits électroniques, parmi lesquels figurent des documents numérotés qui relatent l'évolution entre le premier et le huitième état du texte, le tapuscrit tel que soumis à l'éditeur et un doublon de la première version. Contrairement à la démarche d'Isabelle Hubert dont les propositions diffèrent d'une version à l'autre pour répondre à l'impératif de la commande, la gestation de *Roche, papier, couteau...* se distingue par l'affirmation, au fil des réécritures, d'une forte intuition initiale. Accompagnée par Nadine Desrochers, qui est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique<sup>2</sup> du Centre des auteurs dramatiques (CEAD) dès la quatrième version du texte, Marilyn Perreault (re)définit peu à peu ses choix spatio-temporels, réorganise la structure dramatique de sa pièce en déplaçant des fragments d'écriture et, surtout, peaufine la langue imaginaire de ses personnages.

Lectures et spectacles ne tardent pas à stimuler le travail de l'auteure. En effet, différents états du texte font l'objet de trois lectures publiques. La quatrième version est présentée le

---

<sup>1</sup> Lors de notre rencontre du 5 novembre 2012 à la Casa del Popolo à Montréal, Marilyn Perreault m'a remis un porte-documents qui comprend plusieurs notes manuscrites et quelques dessins engrangés sur des feuilles volantes (blanches et lignées), sur un napperon du Resto Le Barbare, dans un cahier de marque « Micro-Jonhson », sur des pages quadrillées arrachées d'une tablette et sur des pages brochées. On y retrouve également une version annotée de « Roche\_papier\_couteau\_2\_ » et un document tapuscrit annoté qui s'intitule « Les mots dits mots » et qui comprend plusieurs jeux de mots.

<sup>2</sup> Le conseiller dramaturgique accompagne l'auteur durant la création de son œuvre. Il commente son texte, alimente ses réflexions et l'oriente vers les ressources nécessaires à son plein accomplissement formel, thématique et dramatique. Cette pratique d'écriture implique la collaboration et repose sur la présence d'un regard extérieur.

mercredi 1<sup>er</sup> décembre 2004 au Théâtre La Licorne, lors de la 19<sup>e</sup> Semaine de la dramaturgie, dans une mise en lecture de Peter Bataklijev. La sixième version donnera lieu, quant à elle, à deux événements. Elle sera mise en lecture par Gilles Champagne le 25 avril 2005 dans le cadre des Lundis du Trident à Québec et par Marc Dumesnil le vendredi 13 mai 2005 au Fort L'Assomption à l'occasion du Festival de théâtre à l'Assomption (FAIT). Création du Théâtre I.N.K. mise en scène par Marc Dumesnil, *Roche, papier, couteau...* prendra finalement l'affiche de la salle Jean-Claude-Germain du Théâtre d'Aujourd'hui du 6 au 24 novembre 2007. Une supplémentaire s'ajoutera au calendrier le 17 novembre. La première mouture de la représentation théâtrale tout comme la publication de *Roche, papier, couteau...*<sup>3</sup> chez Lansman en 2007 ne parviennent pas à fixer le texte. Trois ans plus tard, en 2010, une version abrégée de *Roche, papier, couteau...*, correspondant à la huitième version du texte, sera reprise du 2 au 13 février à la Salle Fred-Barry du Théâtre Denise-Pelletier après avoir été présentée le 30 janvier au Théâtre du Bic à Rimouski.

En dépit de quelques longueurs attribuées tantôt au rythme lent et à l'écriture touffue, tantôt à la contrainte spatiale du lieu unique, *Roche, papier, couteau...* est acclamée par la critique pour l'inventivité de sa langue, dont la cruelle poésie rappelle celle de Réjean Ducharme<sup>4</sup>. Les composantes du spectacle, mis en scène par Marc Dumesnil, matérialisent sur scène le village éloigné, isolé et peu peuplé de l'Extrême-Nord : la cabane au plancher incliné formée de trois murs de bois, le vent et les grattements sourds qui composent

---

<sup>3</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007, 55 p.

<sup>4</sup> En effet, Ève Dumas de *La Presse* parle de « la plume "ducharmienne" de Marilyn Perreault ». (Ève Dumas, « La Semaine de la dramaturgie à la Licorne », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 30 novembre 2004, p. 6.) Qui plus est, Alexandre Cadieux du *Devoir* établit la même comparaison : « Les personnages [...] rappellent les Ines Pérée et Inat Tendu de Réjean Ducharme, de vieux enfants en quête d'un peu de bonheur et qui "maganent" le français en tentant de verbaliser leur chaos intérieur. » (Alexandre Cadieux, « Prisonniers de la tourmente », *Le Devoir* (Montréal), 16 novembre 2007, p. B2.) Puis, Marie Labrecque du *Devoir* n'alimente-t-elle pas implicitement l'analogie lorsqu'elle indique que Perreault met en scène « des adultes-enfants écorchés par la vie, portés par une langue qui refait volontiers le monde » ? (Marie Labrecque, « Trouver le Nord. Marilyn Perreault explore un univers trouble dans *Roche, papier, couteau...* », *Le Devoir* (Montréal), 3 novembre 2007, p. E3.)

l'environnement sonore, les multiples vêtements d'hiver portés par les comédiens et la fluctuation décroissante de l'éclairage participent de la représentation du froid.

*Roche, papier, couteau...* a été traduite en anglais par Nadine Desrochers. Créée par le Talisman Theatre, *Rock, Paper, Jackknife...* est présentée au Centaur du 6 au 19 octobre 2009 durant le festival Brave New Looks. La version anglaise est parue dans une anthologie publiée chez Playswrights Canada Press en 2010<sup>5</sup>.

### 3.2 Une écriture traversée par des impressions nordiques

Passionnée par le Nord, Marilyn Perreault séjourne à deux reprises au Nunavik. En 1998, elle passe trois jours à Puvirnituq « pour présenter un spectacle montée par des jeunes Inuits au Sud [c'est-à-dire au Cégep de Saint-Hyacinthe] puis repris au Nord<sup>6</sup> ». Lors de son deuxième voyage en 1999, elle demeure deux semaines à Kangirsujuaq « pour y enseigner le théâtre acrobatique<sup>7</sup> ». C'est en puisant dans ses souvenirs du Nord inuit que l'auteure écrit *Roche, papier, couteau...* La poésie « brusque<sup>8</sup> » découlerait donc de la magnificence et de la violence d'un Nord expérimenté aux fins de présentation d'un spectacle et d'enseignement du théâtre. La fable de *Roche, papier, couteau...* est empreinte de nordicité.

Après un mois confinés dans un cargo, cinq jeunes originaires de la Brusquie débarquent dans un village de l'Extrême-Nord. Seule à maîtriser leur langue, Mielke délaisse peu à peu son travail à l'infirmerie pour prendre soin d'Ali, de Lonely, de Nox et de Iourded. Elle leur enseigne le norien, la langue du Nord, et encadre la sépulture de Mute qui, avant de mourir en

---

<sup>5</sup> « *Rock, Paper, Jackknife... (Roche, papier, couteau...)* by Marilyn Perreault, translated by Nadine Desrochers », dans Louise H. Forsyth (dir.), *Anthology of Québec Women's Plays in English Translation. Volume III (1997-2009)*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2010, p. 271-315.

<sup>6</sup> Extrait d'un courriel de Marilyn Perreault m'étant adressé et daté du 1<sup>er</sup> décembre 2012.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Le brusque est la langue parlée en Brusquie, pays imaginaire d'où sont originaires les personnages de *Roche, papier, couteau...* Employé comme adjectif, « brusque » signifie donc « de langue brusque » ou « de la Brusquie ».



mer, se nommait Cute. Par le truchement des mots, les nouveaux arrivants font ressurgir l'identité brusque que Mielke tente de taire afin d'exorciser son sombre passé. Puis, les parties de « Roche, papier, couteau », un jeu de main meurtrier inventé par Ali et son frère Iourded, met fin à la douleur des plus souffrants en les assassinant...

Dans *Roche, papier, couteau...*, le silence est intériorisé. Il définit les personnages. Par exemple, une fois mort, Cute devient Mute, mot anglais qui dénote le mutisme. De son côté, Iourded, dont les répliques se composent majoritairement de point de suspension, se terre dans le non-dit comme l'explique Ali : « Sa tête lui a dit de faire la grève des mots sinon il fait mal avec. Il a installé une douane dans sa bouche pour filtrer les phrases. Et puis, il a pas le besoin de parler, je comprends, et moi je dis<sup>9</sup>. » Comme l'expose Mielke, le regard de Iourded se substitue à sa parole : « Iourded ne parle pas. Ses yeux crient quelque chose que j'ai sur le bout de la langue...<sup>10</sup> » Atteint de ce qu'il nomme des « traumutismes<sup>11</sup> », Iourded est hanté par les mots. À la fin de la pièce, il réussit à prendre la parole, à sortir du silence, pour décrire son trouble : « Les cauchemars qui font la réalité même / le jour. La petite / voix comme Ali qui / s'empporte, qui parle quand elle veut. Comme quelqu'un / qui / me suit derrière ma tête. Quelqu'un / qui me crie<sup>12</sup>. » Contrairement au foisonnement verbeux qui habite l'esprit de Iourded et au silence qui se lit sur ses lèvres, Ali rend audible l'absence de paroles. Ses répliques révèlent le manque d'échange, la distance qui se creuse entre les personnages, le froid qui réaffirme sa présence malgré la proximité que connote l'espace clos du hangar-classe. Lonely, qui use parfois de son corps (ou que l'on abuse) pour se réchauffer, dévoile le rôle de la cadette qui se résume à remplir le silence : « Ali, c'est ça : pas la langue dans ses galoches. Ali, elle a la fonction de remplir le vide<sup>13</sup>. » Les paroles d'Ali rempliraient la vacuité silencieuse qui s'immisce entre les personnages et qui les force à se replier sur eux-mêmes, sur leur mal-être intérieur. Dans une perspective où le silence du Nord devient

---

<sup>9</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 13.

propice à l'introspection et à la prise de conscience de soi puisqu'il apparaît comme un espace vierge que l'homme meuble avec ses pensées et ses paroles, Ali parle pour chasser l'angoisse existentielle. Selon Mielke, la cadette déverse son flot verbal pour mettre fin au mal-être qu'il véhicule : « Ali a compris ce que c'est qu'un mur du son. Elle est en train d'en construire un solide entre le silence, le vide et elle. Il y a des mots dans chaque centimètre cube<sup>14</sup>. » La saturation de paroles décroche des sourires qui se changent souvent en rires jaunes :

*(Elles [Mielke, Lonely et Ali] attendent en silence. Lonely regarde dehors. Tranquillement, Ali se remet à parler)*

Ali : Moi, je porte plus les jupes. Je les ai toutes données à elle qui est Lonely. Elle, elle est devenue grande maintenant. Elle aime les vêtements qui "vêtent" pas beaucoup. C'est pour ça qu'elle porte les miens. Quand elle était petite, elle était encore possible à contrôler. Maintenant, elle peut choisir le matin en s'habillant si elle met ou pas des petites culottes sous sa jupe. Ça, c'est un avantage... euh... social qu'elle a compris qu'elle avait. Je parle de elle, mais c'est Iourded qui la connaît par cœur. Ils ont souvent joué au docteur ensemble<sup>15</sup>.

Dans leur rapport au silence, les personnages de Perreault disent leur mal-être, la froideur de leurs échanges et leur malaise à être ensemble. Leur langue imagée à la syntaxe disloquée est un bouleversant mélange de naïveté et de violence. Le traitement particulier du silence et l'excès de paroles s'inspireraient du Nord vécu comme le signalent les réflexions de l'auteure recueillies par Marie Labrecque dans *Le Devoir* :

Quand je suis sortie de l'école de théâtre de Saint-Hyacinthe, de jeunes Inuits descendaient au Sud pour apprendre le français. Je n'ai fait que de petits sauts dans le Grand Nord, mais ces jeunes, par leur personnalité, m'ont appris beaucoup sur la vie là-bas, sur une espèce de façon d'être à la fois très directe et secrète. C'est vraiment paradoxal. Autant il y a des choses qu'on va *dire directement*, avec un punch en arrière, autant d'autres vont être *terriblement cachées*<sup>16</sup>.

Dans la pièce, la loquacité et le mutisme, qui traduisent tous deux le rapport ambigu qu'entretient le froid avec le silence, cachent un lourd secret. L'intrigue s'organise autour

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> Marilyn Perreault, citée dans Marie Labrecque, *loc. cit.*, p. E3. (Je souligne.)

d'une série de morts subites. Construite pour maintenir le suspense, la structure dévoile le meurtrier et ses motifs qu'à la toute fin, et ce, en dépit du mouvement circulaire de la fable dont la première scène s'avère une répétition de la dernière. Avant de s'enlever la vie, Iourded aurait tué Cute (Mute), Nox, Lonely et Ali pour abrégier leur souffrance.

Pareillement au traitement du silence et de la parole ainsi qu'à la part de mystère qui donne à l'intrigue des allures de « thriller », le choix de l'espace dramatique découle des impressions nordiques de Perreault. Pour l'auteure, même si l'action dramatique prend place dans un Nord imaginaire, le lien entre l'espace et les personnages demeure étroit :

Ma pièce est teintée de ce que j'ai vu et entendu dans le Grand Nord, mais elle ne se base pas sur des faits historiques, anthropologiques ou sociologiques. Elle est inspirée d'impressions d'une fille de la ville. Le paysage qu'on habite déteint sur nous. Quand on vit dans les roches, le vent, la toundra et les mines, on développe une façon d'être un peu plus *rude*. J'ai voulu aborder cette notion d'*âpreté* à travers mes personnages<sup>17</sup>.

L'*âpreté* des personnages se refléterait dans la rudesse d'un Nord froid. Ce climat rigoureux incarnerait le territoire intérieur des personnages, alors que ces derniers seraient conditionnés par l'espace habité. Les basses températures pousseraient les êtres à multiplier les stratégies pour s'accrocher à la vie. À ce sujet, Perreault se remémore le dur climat du Nord où chaque être vivant doit s'adapter pour survivre : « Dans le climat du Nord, il y a quelque chose d'*âpre*, de *rude*. Il y a la roche, la glace. Les fleurs qui essaient de pousser sur la toundra ont des pics ! Elles sont hyper protégées [...] »<sup>18</sup>. » La violence et le froid du Nord feraient appel à l'instinct de survie, une tendance innée en voie d'extinction en raison de la domestication : « Dans le monde d'aujourd'hui, on n'a pas beaucoup de contacts avec la brutalité ou le froid extrême. On est très domestiqués. On n'a plus cet instinct de survie [...] »<sup>19</sup>. » Farouches, les personnages de *Roche, papier, couteau...* ont de la difficulté à s'ouvrir. Quand il fait froid, la

---

<sup>17</sup> Marylin Perreault, citée dans Daphné Angiolini, « Marilyn Perreault et Annie Ranger. Jeux dangereux », *Voir* (Montréal), 8 novembre 2007, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2007/11/08/marilyn-perreault-et-annie-ranger-jeux-dangereux/>>, consulté le 18 novembre 2012. (Je souligne.)

<sup>18</sup> Marylin Perreault, citée dans Anabelle Nicoud, « Les états d'âme nordiques, *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 3 novembre 2007, p. 6.

<sup>19</sup> Marylin Perreault, citée dans cité dans Marie Labrecque, *loc. cit.*, p. E3.

solitude devient un obstacle à la chaleur et à l'aide apportée par l'Autre pour survivre. Reflet des personnages âpres et cause de leur nature brusque, le froid impose une proximité avec l'Autre qui déséquilibre les personnages :

Cette pièce comporte beaucoup de brutalité, dans la façon d'être de ces jeunes. Même leur manière d'aimer est toujours un peu tout croche. Ce n'est jamais facile d'approcher autrui. En plus, ils vivent dans un pays très dur, rugueux et froid. Ils essaient d'apprendre à survivre en se serrant les coudes, mais ils ont de la difficulté à être avec les autres, à voir leur souffrance<sup>20</sup>.

Les personnages jonglent avec la solitude, la peur de l'Autre et le besoin d'autrui. En situant ses personnages dans un Nord froid, Perreault accentue leur fragilité. Puisque les êtres seuls sont plus vulnérables que ceux qui se regroupent pour braver le rude climat, elle les force à faire face à l'autre et rend leur solitude insupportable. À la manière des porcs-épics dans la fable de Schopenhauer, la promiscuité et l'isolement deviennent source de souffrance. Dans *Roche, papier, couteau...*, le froid matérialise le malaise intérieur de ces personnages en quête de chaleur humaine et leur impossibilité de vivre ensemble.

Marilyn Perreault privilégie les espaces imaginaires, car ils lui confèrent une plus grande liberté de création. Bien qu'il soit régi par ses propres règles, le Nord froid de *Roche, papier, couteau...* porte les traces d'impressions de voyage. De son expérience d'enseignement du théâtre au Nunavik, Perreault retient l'austérité des paysages qui dissimule les drames, une parole directe qui préserve une part de secret et l'âpreté du territoire et de son climat qui force les organismes à s'adapter pour survivre. De ces marques laissées par le Nord inuit dans la mémoire de l'auteure jailliront la langue brusque, le rapport particulier des personnages au silence, le suspense et le Nord froid, inscription de la rudesse des personnages dans l'espace.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. E3.



### 3.3 Genèse d'un espace froid : du plexiglas à la fenêtre

Durant le travail d'écriture, le Nord vécu s'estompe derrière un Nord imaginaire qui libère l'auteure des contraintes du réel, mais qui porte tout de même les traces de ses impressions nordiques. Avec l'aide de sa conseillère dramaturgique, Nadine Desrochers, Marilyn Perreault réaffirme et peaufine ses intuitions initiales en retravaillant son texte. L'analyse des dix tapuscrits électroniques témoigne de l'élaboration d'un espace où règne le froid dès les premières ébauches. En suivant l'évolution de l'indication qui décrit le lieu de l'action et de la didascalie liminaire, je mettrai en relief les éléments spatio-temporels qui permettent à l'auteure de représenter le froid pour ensuite réfléchir à leur portée dramaturgique et scénique. Dans un double mouvement, il s'agit de relever les composantes spatiales qui représentent le froid et de cerner le type d'espace appelé par celui-ci.

Alors que la quatrième de couverture du livre paru chez Lansman situe l'univers de *Roche, papier, couteau...* « [d]ans un village isolé de l'Extrême-Nord<sup>21</sup> », l'indication liminaire restreint le lieu à un « hangar-classe<sup>22</sup> » autour duquel « on peut imaginer un village, presque fantôme, d'un quelconque extrême nord<sup>23</sup> ». À ce lieu clos situé dans un Nord isolé et inhabité, s'ajoute un « deuxième lieu [...] (qu'on peut voir ou non) : l'extérieur de cette classe, c'est l'endroit où l'on rôde<sup>24</sup> ». Les deux lieux sont liés par une « fenêtre, difficile d'accès<sup>25</sup> » qui devient le seuil entre l'intérieur et l'extérieur. L'auteure précise qu'« [i]l fait froid<sup>26</sup> » et que « le temps d'ensoleillement des jours, assez normal au début de la pièce, deviendra de plus en plus court au fur et à mesure que l'automne avance<sup>27</sup> ». Puis, dans la didascalie qui amorce le premier tableau, elle ajoute qu'« [u]n vent de tempête souffle à l'extérieur ». Lieu fermé, le hangar-classe est un refuge contre le vent et le froid qui

---

<sup>21</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., quatrième de couverture.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. [4].

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. [4].

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. [4].

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. [4].

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. [4].

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. [4].

s'accroît en fonction du décroissement de la luminosité. Selon les modalités associatives attribuées à la contiguïté chaud-froid, ce huis clos apparaît comme un espace « plus chaud » ou « moins froid » que l'extérieur. L'abri et l'intérieur, propices à la préservation de la chaleur, représentent le froid. L'« Extrême-Nord<sup>28</sup> » – ce territoire imaginaire qui évoque, par le biais de l'adjectif « Extrême », le Nord ultime, soit l'endroit où la nordicité atteint son paroxysme et où les conditions de vie sont difficiles – se présente comme le cadre par excellence du froid.

Dans les premiers fragments d'écriture, Marilyn Perreault situe l'action dramatique dans un bain. Sur une page blanche volante non paginée, elle écrit : « (Mylène [qui se voit attribuer les diminutifs de « Mi » et de « M » et qui deviendra « Mi-laine », « Miele » et « Mielke »] est dans le fond d'une baignoire. Elle a une élocution pâteuse. On ne peut pas clairement identifier si c'est parce qu'elle a froid ou si c'est parce qu'elle est saoulée<sup>29</sup>) ». Sur une autre page blanche volante non paginée, Perreault précise qu'elle est « dans un bain de cubes de glaces [*sic*]<sup>30</sup> ». Déjà, le froid travaille la langue et l'espace. Dans le premier état de *Roche, papier, couteau...*, l'auteure dépeint une « *antichambre à coucher* » où « *des bureaux d'écoles traînent de bord en bord du lit*<sup>31</sup> ». Dans cette « *salle de classe pas comme d'habitude*<sup>32</sup> », « *[t]out semble à aire ouverte*<sup>33</sup> ». L'indétermination quant au nombre de portes<sup>34</sup> laisse croire que l'auteure n'aurait pas encore tranché quant à la nature du lieu

---

<sup>28</sup> Dans les notes manuscrites contenues dans le porte-documents, Perreault fait plutôt allusion à « Nothing North ». Elle écrit sur une feuille blanche volante non paginée : « J'ai fait cartes sur table avec moi-même, J'ai mis mon / doigt sur ma mappe monde. Je suis tombée sur Nothing / North et j'y suis allée. Partout où j'irais n'importais [*sic*] peu / pourvu que j'oublie le mal de vivre de la grande ville / je crois avoir trouver LA place. / Nothing North, n'est pas prétentieux comme village / Nothing North, où l'on sait qu'on n'y trouvera rien / mais qu'on n'y perdra pas le nord. / Nothing North est le dernière [*sic*] village avant le sang / glacé dans les veines d'un être humain [...] ». (P04.) (Les barres obliques renvoient à des sauts de ligne. Je souligne.)

<sup>29</sup> P04.

<sup>30</sup> P04.

<sup>31</sup> T04a et T04b, p. 1.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>34</sup> « Il n'y a pas nécessairement de portes ou alors il y en a plusieurs. » (*Ibid.*, p. 1.)

intérieur. Elle hésite entre l'immobilisme et le mouvement, entre un espace clos, qui contraindrait l'action dans un seul endroit, et un espace aux multiples sorties<sup>35</sup>, qui rappellerait le rythme d'un jeu vaudevillesque. Quoi qu'il en soit, l'indécision à l'égard des portes laisse présager l'éventuelle exploration, dans l'écriture, d'un lieu extérieur qui se juxtaposera à l'intérieur<sup>36</sup>. Pour sa part, la dimension sonore véhicule un univers glacé, venteux et maritime qui convoque un Nord froid : « *On entend constamment des bruits de glace qui fend, du vent et un fond de corne de bateau*<sup>37</sup>. »

Si la fenêtre n'est pas incluse dans l'espace scénique pour délimiter l'intérieur (hangar-classe) et l'extérieur (Nord froid), elle sert ici de frontière entre la scène et la salle : « *Entre le public et la scène, il y a une vitrine en plexiglas remplie d'écritures en blanc. Ça fait l'effet d'une fenêtre avec de la neige dessus*<sup>38</sup>. » Cette « *fenêtre*<sup>39</sup> » ne fait-elle pas allusion aux célèbres vers du poème *Soir d'hiver* d'Émile Nelligan : « Ma vitre est un jardin de givre » ? Qu'elle soit composée de plexiglas ou de vitre, la fenêtre entre en résonnance avec la poésie de Nelligan et participe d'une tradition artistique où le froid est représenté au-delà d'une brèche qui donne sur l'extérieur, sur l'hivernité, sur la nordicité. Cette mise à distance du froid, par-delà la fenêtre, trouve un écho dans l'étude de Katri Suhonen, « "Si loin vers le Nord". Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* ». En analysant l'œuvre de Louis Hémon, Suhonen aborde « l'influence de l'isolement saisonnier sur les habitants d'un monde hivernal, c'est-à-dire la claustration imposée par le froid<sup>40</sup> ». À l'isolement du corps que sous-

---

<sup>35</sup> « *On peut entrer et sortir de tous les côtés.* » (*Ibid.*, p. 1.)

<sup>36</sup> Sur le recto de la quatrième feuille lignée d'un document broché composé de huit feuilles, intitulée « Description du projet d'écriture », Perreault écrit : « Lieux [ce mot est doublement souligné] : Grand Nord (infiniment ouvert) / ou grotte (infiniment clos) ». (P04.) (Les barres obliques renvoient à des sauts de ligne.) La juxtaposition entre l'extérieur et l'intérieur, entre un espace ouvert et un lieu fermé apparaît donc assez tôt dans l'écriture. La grotte deviendra le hangar-classe.

<sup>37</sup> T04a et T04b, p. 1.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>39</sup> La fenêtre se retrouve également dans les dispositifs scéniques privilégiés par le NTE dans *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* et par le TSZ dans *Agaguk*.

<sup>40</sup> Katri Suhonen, « "Si loin vers le Nord". Les formes de l'isolement dans *Maria Chapdelaine* », Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, 2008, p. 263.

tend le port de vêtements d'hiver s'ajoute le besoin de s'enfermer dans la maison afin de jouir de la chaleur de l'intérieur. En ce sens, le froid contribue à une « claustration saisonnière<sup>41</sup> » et privilégie une « ambiance cloîtrée<sup>42</sup> ». La contiguïté chaud-froid, intérieur-extérieur, crée un « clivage entre le dehors hostile et le dedans protecteur<sup>43</sup> », d'où la présence des divers matériaux nordiques et hivernaux (glace, vent, neige, givre, etc.) qui connotent la rigueur du climat et qui motivent le confinement dans le refuge. L'usage de la fenêtre dans les représentations artistiques hivernales québécoises n'est-il pas porteur d'un rapport singulier au froid où il convient de contempler les effets de celui-ci à distance pour ne pas en souffrir ? Cette culture du froid se cristallise dans la fenêtre qui se fait métonymie du refuge ainsi que point de contact entre l'intérieur et l'extérieur, entre la chaleur et le froid. Parce qu'elle instaure une distance entre le sujet et l'objet (froid, hiver, etc.), la fenêtre commande un rapport au réel comme représentation. Devant ce cadre, le sujet devient inévitablement spectateur.

À défaut de recréer une tempête de neige à l'aide de particules blanches dont la chute mènerait à une accumulation au sol, Perreault fait allégoriquement neiger les mots. Le premier jet de *Roche, papier, couteau...* contient une proposition de mise en scène qui vise à expliquer les « écritures en blanc » qui ornent la « vitrine de plexiglas » :

*Une suggestion : comme mentionné plus tôt, le public est séparé de la scène par un tableau en plexiglas transparent. Pour ceux qui connaissent Klimbo<sup>44</sup>, c'est un peu le principe. Tout au long de la pièce, les personnages y écriront en blanc jusqu'à ce que tout le tableau soit rempli et qu'on ne voit pratiquement plus les personnages qui jouent derrière<sup>45</sup>.*

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 269.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 271.

<sup>44</sup> Kliment Dentchev (1939-2009), surnommé Klimbo, est un acteur et un peintre originaire de la Bulgarie qui racontait des histoires tout en peignant sur une vitre. Entre 1978 et 1984, ses émissions jeunesse ont été diffusées au Québec sur les ondes de Radio-Canada. Voir à ce sujet : <http://www.canada-culture.tv/Synergie3-Special.htm>.

<sup>45</sup> T04a et T04b, p. 1.



S'ils représentent les flocons par leur blancheur et par leur amoncellement, les mots qui s'agglutinent à la vitre troublent la visibilité du public et ensevelissent les personnages. La froideur de la neige et, par association, de la langue se concrétise dans l'espace.

L'accumulation des flocons et des lettres sur la fenêtre matérialise le temps qui passe et laisse entrevoir la temporalité cyclique et saisonnière qui se précise dans le second état du texte<sup>46</sup>. Avant d'être liée à l'avancement de l'automne (comme dans l'édition Lansman), la perte de lumière se rapporte à l'hivernité : « *Comme la pièce se déroule dans l'extrême nord, on remarquera que le temps d'ensoleillement des jours est très long au début (été) et deviendra très court à la fin (hiver)*<sup>47</sup>. » L'absence de plus en plus marquée de luminosité, caractéristique de la saison automnale, annonce l'hiver et la noirceur de la nuit polaire. Elle intensifie l'impression de froid.

La glace, la neige, le vent et l'obscurité contribuent à la création d'un univers au climat glacé. Quintessence de la nordicité, le lieu imaginaire de l'« *extrême nord* » désigne, dans *Roche, papier, couteau...*, le territoire du froid. Parce qu'elles peuvent s'avérer mortelles, les basses températures poussent l'organisme à s'adapter et motive le choix scénique du « *hangar-classe* », refuge contre le froid du dehors qui s'accroît au fur et à mesure que la luminosité s'atténue conformément au changement des saisons. Même si l'écriture de Marilyn Perreault n'est pas influencée par la dialectique chaud-froid, les premières ébauches mettent en place un dispositif similaire à la proposition scénique du Théâtre Sous Zéro où une vitre de plexiglas sépare la scène et la salle. Dans la troisième version du texte, la fenêtre est intégrée à la composition du hangar-classe. Métonymie de l'abri, de la maison, la fenêtre connote le dedans et le dehors, le chaud et le froid. Elle véhicule une culture du froid où hiver

---

<sup>46</sup> Sur le recto de la septième feuille du cahier, Perreault associe la chute de neige à la fuite du temps : « Plus il y a de la neige dans le coin de ma fenêtre, plus je me rends compte de l'horreur des jours qui passent. Les aiguilles se foutent de l'ordre dans lequel elles doivent trotter. » (P04.) Le désordre des aiguilles annonce l'éclatement temporel de la pièce.

<sup>47</sup> T04c, p. 1.

rime avec isolement. Puisqu'elle place à distance le sujet et l'objet, la fenêtre métamorphose le réel en représentation et le « regardant », en spectateur.

### 3.4 *La spatialité du froid*

La construction d'un espace froid dans le texte dramatique requiert la mise en place d'éléments verbaux, visuels et sonores susceptibles d'exprimer l'absence de chaleur. Concomitamment, le froid travaille l'organisation de l'espace spatio-temporel et convoque un endroit clos, véritable forteresse abritant les personnages contre l'extérieur glacial, qui prend la forme d'un hangar-classe chez Perreault. Même si elle est rapidement intégrée au refuge, la création intuitive d'une fenêtre entre la scène et la salle, telle que présentée dans le premier jet de *Roche, papier, couteau...*, cadre le regard des spectateurs en mettant à distance l'« espace du quotidien » et l'« espace de la représentation ». L'incarnation du quatrième mur dans l'espace scénographique se fait frontière entre la salle de spectacle et le froid représenté sur scène. Ainsi, le public est contraint de contempler les effets de celui-ci de l'autre côté de la vitre. Le plexiglas et, éventuellement, la fenêtre rendent ostensible le regard posé sur le froid, voire sur les actions qui surviennent de l'autre côté de la vitre, et contribuent à la création de lieux singuliers. Grâce à la contiguïté chaud-froid qu'elle met en jeu, la fenêtre matérialise l'intérieur et l'extérieur, tous deux présents de part et d'autre de la vitre, ainsi que le cadre, cette frontière auquel renvoie la fenêtre elle-même. En m'appuyant sur des exemples tirés de la version disponible chez Lansman, je définirai la fonction de l'intérieur, de l'extérieur et du cadre dans la structure dramatique et réfléchirai à leurs effets respectifs sur le jeu scénique.

#### 3.4.1 Intérieur

La narration s'immisce dans le texte de Perreault. Elle exhibe le point de vue de Mielke et permet de contempler l'action par-delà la subjectivité du personnage féminin. Si, contrairement à la conteuse d'*Agaguk*, Mielke ne s'adresse pas directement au public, ses monologues structurent également l'intrigue de l'intérieur. Tandis que la vieille Iriook laisse

libre court à ses élans narratifs dans une salle de spectacle, la femme de trente ans raconte les événements dans le hangar-classe comme le révèlent, entre autres, la didascalie du « *Jour 1 – 9h45* » qui précède le premier monologue narratif de Mielke :

*Mielke est seule dans la classe. Elle replace un bureau ou deux, ne sait pas elle-même où se placer dans cet environnement.*

Mielke : Je les ai rencontrés une seule fois ; ils venaient tout juste de sortir du cargo. Leur boussole ne s'accordait plus avec le nord et... le trop plat du plancher des vaches les faisait vomir partout. [...] Une drôle de carte postale, ils faisaient ; avec, comme toile de fond, le bord de mer sous zéro de ce pays<sup>48</sup>.

Au cœur de ce refuge exigu et à distance du froid, Mielke raconte les événements, les situe dans le temps, les commente et en expose les impacts sur son être. À l'opposé de l'extérieur qui, en raison de sa température inférieure au point de congélation, incite au mouvement et à l'action, l'intérieur est favorable au déploiement du récit introspectif effectué par la narratrice autodiégétique de Perreault.

En plus de contenir la narration, l'intérieur abrite les conflits dramatiques. Lieu fermé propice à l'enfermement, le hangar-classe permet la confrontation. En barrant la porte, en la retenant avec le poids de leur corps ou en demeurant dans son embrasure, les personnages contrôlent l'accès à l'intérieur, provoquent la rencontre et forcent le dialogue. En effet, lorsqu'elle se barricade à l'intérieur avec les quatre nouveaux arrivants, Mielke agresse Nox en ravivant les souvenirs des jours où il était prisonnier du cargo :

*(Au moment où les quatre s'apprêtent à sortir, Mielke entre. Tous vont se rasseoir à leur place. Bruit d'un loquet, Mielke a barré la porte à clé)*

Nox : Non !

*(Nox se précipite sur Mielke qui tombe à la renverse. Elle ne bouge plus. Du sang perle sur son front)*

Ali (*doucement*) : On fait les excuses de ça, la Mad... On voulait pas...

Lonely (*chuchotant à Ali*) : Pourquoi faire ça ? Pourquoi toujours faire les excuses<sup>49</sup> ?

---

<sup>48</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 6.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 11.

La clausturation lance l'action, entraîne une vive réaction de panique. Le déverrouillage de la porte devient l'ultime argument pour amorcer l'échange :

Mielke : [...] Je voulais pas... Je suis maladr... Je débarre la... (*Mielke débarre la porte avec nervosité et reste dans l'entrée*) [...] Vous... vous pourriez être heureux ici.

(*Ourded fixe Mielke qui se dégage de la porte. Les trois autres regardent la bouteille qu'elle a laissé tomber lorsqu'elle s'est fait frapper*)

[...] Mon nom, c'est Mielke. Euh... vous comprenez ce que je dis ?

(*Ali murmure quelque chose à l'oreille de Lonely qui fait la même chose à Nox qui la fait à Ourded qui acquiesce. Chemin inverse jusqu'à Ali*)

Ali : Oui. (*Ali va prendre la clé des mains de Mielke et la donne à Nox*) Là, ça va ? (*Nox acquiesce. À Mielke*) Les intérieurs font la peur dans nous, la Madame. On reste, on fait l'accord de ça ; mais faut toujours nous laisser voir dans le dehors si les nuages fendent le ciel.

(*Un temps. Les quatre vont s'asseoir à leur place*)

Mielke (*pour elle-même*) : Bon, je commence où<sup>50</sup> ?

Un dialogue, durant lequel les personnages se présentent, suit l'ouverture de la porte. En contrôlant l'accès à l'intérieur ou à l'extérieur par l'entremise de la porte, les personnages suscitent le conflit et exercent leur emprise sur les autres en métamorphosant le hangar-classe en huis clos.

En possession de la clé, Nox en profite pour se rapprocher de Lonely. Il pénètre dans le hangar-classe et s'y barricade avec la jeune femme de quinze ans : « *Lonely entre dans la classe, elle tient un petit sac de glue dans ses mains. Elle cherche la bouteille de vodel, la trouve et boit à même le goulot. Nox arrive dans l'embrasure de la porte et ferme celle-ci avec la clé qu'il remet ensuite à son cou*<sup>51</sup>. » Le contrôle de Nox est double. En fermant la porte à clé, il empêche la fuite de Lonely et l'éventuelle intervention des autres personnages. En « *tendant de se dégager de Nox*<sup>52</sup> », Lonely formule son désir d'« aller dans le dehors<sup>53</sup> ».

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 33.



Devant l'insistance du jeune garçon, Lonely prend possession de la clé pour compenser l'inefficacité du langage ; son refus verbal se transforme en action :

Nox : Nox est pas là pour faire la défense de toi. Tu restes là avec *Je*. On a pas beaucoup le temps de se prendre en main. *Je* a le besoin de toi pour goûter les autres choses que c'est la vie... *Je* veut connaître la joie des garçons avec toi. On a des atomes déchus ensemble. *Je* le sait.

Lonely : Pas... pas avec toi...

(Lonely arrache la clé au cou de Nox et l'introduit dans la serrure. Elle n'a pas le temps d'ouvrir que Nox la rattrape)

Iourded ! Iourded<sup>54</sup> !

Incapable de s'enfuir, Lonely interpelle Iourded avant de « *se débattre*<sup>55</sup> » et de faire « *une crise d'épilepsie*<sup>56</sup> ». Espace restreint, intime et fermé, l'intérieur permet la monstration d'une violence qui se soustrait au regard des autres personnages.

Par moments, l'intérieur et l'extérieur s'entremêlent pour donner lieu à des actions parallèles. Par exemple, Nox viole Lonely pendant qu'Ali joue avec Iourded :

(Nox se couche en cuiller à côté du corps de Lonely et met ses mains sous ses vêtements)

Ali (de l'extérieur) : Roche, papier, couteau... ah !

Nox : Tant qu'on les entend jouer, ils savent pas qu'on est plus là.

Ali (de l'extérieur) : Roche, pap... Non, c'est pas dans les règles...

Nox : Est-ce que Nox aussi avait l'amour pour toi ? *Je* serait jaloux de ça.

Ali (de l'extérieur) : Quoi ? Non, j'en invente pas des règles...

Nox : *Je* a encore besoin de ces choses-là devant toi. *Je* a besoin de ça dans ses mains et collé sur ses joues.

Ali (de l'extérieur) : On a dit : "Pas deux fois dans un jourd'hui".

Nox : Nox a l'ennui d'une enveloppe comme toi tu as.

Ali (de l'extérieur) : Tu veux rien de rien comprendre, je m'en vais.

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 33.

Nox : C'est chaud toi même toute seule dans le lit avec les autres. La mère est partie trop dans le têt. (*Iourded essaie d'entrer. La clé est toujours dans la serrure*) Chut... Chut... Me-i-shu... Na te dit le revoir.

(*Nox sort par la fenêtre. Iourded fait tomber la clé de la serrure à l'aide d'un couteau. Il entre, ramasse la clé, voit Lonely, dépose le couteau par terre et la gifle au visage. [...]*)<sup>57</sup>.

L'irruption de Iourded à l'intérieur motive la fuite de Nox à l'extérieur. La fenêtre se transforme en sortie secondaire, en sortie d'urgence.

Lieu de la narration, de la confrontation et d'une violence montrée (au public), l'intérieur cultive, chez les personnages, le besoin d'aller dehors. Le froid apparaît donc comme un gage de liberté. Incapable de rester dans ce hangar-classe qui lui rappelle l'enfer des jours passés sur le cargo, Nox exprime son envie de s'évader : « *Je* peut aller faire courir ses pieds dans le dehors d'ici. *Je* veut aller voir la neige qui pend des nuages. La clé, elle est où<sup>58</sup> ? » Prêt à tout pour jouir pleinement de sa liberté, Nox marchande la parole contre la permission d'aller dehors : « Si *Je* dit, est-ce que *Je* peut sortir<sup>59</sup> ? » La crainte de l'enfermement et, par contiguïté, l'appel du dehors met brusquement fin au dialogue et accentue la nature sauvage de certains personnages :

Nox (*pris de panique*) : *Je* veut pas des mots dans sa bouche comme les jours du cargo ! *Je* veut courir toutes ses jambes en l'air dans le dehors ! *Je* veut pas trépasser son temps à faire la plante prise dans son pot. *Je* laisse Nox ici. *Je* part. (*Nox tente de sortir. Iourded le rattrape*). *Je* veut pas être pris.

(*Nox réussit à se déprendre de Iourded et sort. Iourded à sa suite*)

Mielke (*vers l'extérieur*) : Mettez au moins quelque chose sur votre dos<sup>60</sup>.

Le désir de liberté pousse les personnages à quitter le hangar-classe et contribue à la progression de l'action dramatique en réorientant le dialogue autour des personnages qui restent à l'intérieur. Les entrées et les sorties dynamisent le lieu fermé, car elles contribuent

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 15.

au mouvement des corps. Échappatoire par excellence pour fuir autrui et mettre inopinément fin à la conversation, cet attrait pour l'extérieur métaphorise la difficulté d'entrer en contact avec l'autre et concrétise dans l'espace spatio-temporel la rudesse des personnages :

Nox : [...]

(Nox rit. *Fourded le plaque de nouveau violemment au sol*)

Donne Lonely à Je. Je dit de plus faire les choses comme aujourd'hui.

(*Fourded lui met la main au collet. Mielke entre avec leurs manteaux. Fourded relâche Nox qui part à la course dehors. Fourded va pour sortir, Mielke le retient*)

Mielke : Attends ! Tiens... les manteaux... J'attendais que vous reven<sup>61</sup>...

L'empressement, qui transparaît dans les allées et venues des personnages, traduit leur urgence de (sur)vivre :

(*Ali sort. Lonely retient Mielke à l'intérieur*)

Mielke : Laisse-moi passé, Lonely. /// Pourquoi vous courez toujours, hein ? Laisse-moi passer... Pourquoi il y a toujours un coup de vent autour de vous ? C'est pas une façon de vivre ça !

Lonely : On vit pas, la Madame ; on fait la survie. Comme vous<sup>62</sup>.

La déconstruction syntaxique et le détournement des expressions figées propres à la cruelle poésie du brusque ne trouvent-ils pas écho dans ces subites entrées et sorties qui hachent le dialogue ?

Même si elle est souvent imposée par l'autre, la claustration peut aussi être recherchée par un personnage. Dès lors, l'isolement ne se fait plus contrainte, mais devient un refuge contre un exil imposé. Vers la fin de *Roche, papier, couteau...*, Mielke « *porte dans ses bras des morceaux de tôle et un sac plein de couvertures*<sup>63</sup> ». Avec ces matériaux de fortune, elle barricade la classe. Le hangar-classe se change aussitôt en « cargo-classe<sup>64</sup> ». Tel un abri

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 50.

fortifié, l'intérieur incarne le lieu de la résistance à la pression exercée par le Sud, emplacement géographique d'un tragique passé familial pour Mielke :

Mielke : Crois-moi, personne veut partir là-bas. [...] Si moi je retourne au sud, c'est comme mettre des tas de barreaux autour de moi. Le sud, c'est comme un cargo en pleine mer pour des années. Les yeux de tous les gens qui accusent : "C'est elle, la jeune fille qui a fait le carnage dans sa maison. Du sang partout. Le père d'un côté, la mère de l'autre". Si j'avais pas tué celui qui est mon père, c'est lui qui m'aurait... De la légitime défense, c'était. J'ai défendu ma mère. Tu comprends ça, Ali<sup>65</sup> !

Tel un bunker, l'intérieur permet à la jeune femme de se protéger contre la loi du Sud et de garder à distance ses origines brusques. Elle tente ainsi d'éviter la déportation hors d'elle-même, hors de la nouvelle Mielke qui a vu le jour au Nord.

Le hangar-classe, qui renvoie à un endroit fermé dont il est possible de contrôler l'accès si l'on en détient la clé, incarne le lieu de la narration, de la confrontation, de la violence montrée et de l'enfermement, imposé ou choisi, qui appelle le dehors ou encore qui protège contre l'ailleurs. Parce qu'il donne sur la vastitude nordique, l'intérieur incite au mouvement et à la fuite. Claquée ou verrouillée, la porte du hangar-classe, à l'instar des entrées et des sorties, matérialise la rudesse des personnages et du brusque dans l'espace. La juxtaposition de l'intérieur et de l'extérieur, du montré et du caché, permet le déroulement d'actions parallèles qui produisent un suspense.

### 3.4.2 Extérieur

À la manière du *Visiteur du soir* de Jean Paul Lemieux, qui donne à voir la silhouette d'un homme sans visage sur une vaste étendue de neige, Marilyn Perreault accentue la solitude de ses personnages en situant le hangar au cœur de l'immensité nivale :

Ali : Quand le village ici, sera devenu un champ de pierres très précieuses, mais aussi très tombales, qu'est-ce que vous allez faire, hein ? Rester dans la solitude ? Vous enfoncez dans *le désert blanc qui entoure tous les nous comme un*

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 48.



*étouffement* ? Et le pays d'ici qui répète tout le temps, avec ses hivers sans fond, qu'il veut pas faire l'hospitalité à la race des humains<sup>66</sup> ?

Seuls au milieu de nulle part et tout petits devant la vastitude de la toundra<sup>67</sup>, les personnages de *Roche, papier, couteau*... souffrent d'un profond isolement.

Tandis que l'intérieur apparaît comme un espace défini propice à l'échange, l'extérieur déserté, vaste et infini, demeure l'échappatoire idéale pour mettre prématurément fin au dialogue, pour se dérober à l'autre. Par exemple, lors du « *Jour 1 – 9h45* », Mielke tente d'établir en vain un premier contact avec les nouveaux arrivants :

Mielke : [...] Ok. Les présentations. (*Aux quatre*) Bonjour. Je m'ap...  
 (*Les quatre décampent à l'extérieur de la classe*)  
 Ce... c'était presque prévisible. Euh... on... on verra demain.  
 (*Noir*<sup>68</sup>).

La fuite vers l'extérieur morcelle la réplique de Mielke, interrompt le dialogue et met fin à la scène.

À l'origine du mouvement spatial sur lequel reposent la progression de l'intrigue et l'enchaînement des scènes, l'extérieur crée un suspense. À la façon d'un hors-scène qui se soustrait aux yeux du public, il se prête au jeu sanguinaire de « *Roche, papier, couteau* ». Avec Iourded, Ali détermine les morts à venir :

Ali (*de l'extérieur*) : Roche, papier, couteau... ah ! (*Un rire*) Roche, papier couteau... ah ! Roche, papier, couteau... Là... C'est bon. Nox, Nox court tout le temps ; et puis il porte deux personnes à l'intérieur de lui, il doit être fatig<sup>69</sup>...

Laissant planer le doute en ce qui a trait aux circonstances du décès de Nox et à l'identité du meurtrier, l'auteure situe le premier crime à l'extérieur tout juste après le viol de Lonely :

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 48. (Je souligne.)

<sup>67</sup> Lors de notre rencontre du 5 novembre 2012, Marilyn Perreault me confirme que l'extérieur renvoie, pour elle, à l'immensité de la toundra.

<sup>68</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 31.

Nox (*de l'extérieur, paniqué, sa voix vient de loin*) : Me-i-shu... Na Je... Nox.

(*À l'extérieur, cris en langage norien. Iourded tente de se dégager de Lonely*)

Lonely : J'ai la confiance dans toi, tes mains qui restent sur ton territoire. Pas de défense toute seule...

Nox (*de l'extérieur, sa voix se rapproche de la classe*) : Me-i-shu... Na...Na... Je a dépassé les bornes. Je fait peur à Nox. Iourded ! Ali !

(*Iourded ramasse Lonely sur ses épaules, reprend son couteau et sort*)

Iourded !

(*Bruit sourd de quelqu'un qui reçoit un coup dans le ventre*)

Iourded !

(*Autres éclats de voix en langage norien, bruits d'une bagarre et de coups donnés contre la porte. Noir<sup>70</sup>*).

Les éléments sonores – tels que la « voix » de Nox qui se rapproche du hangar-classe, les « cris en langage norien », le « [b]ruit sourd de quelqu'un qui reçoit un coup dans le ventre » et les « bruits d'une bagarre et de coups donnés contre la porte » – donnent à entendre le dehors. Parce qu'elles se dérobent à la vue du public, les actions qui prennent place à l'extérieur maintiennent le suspense en permettant au spectateur d'émettre des hypothèses quant à la suite de l'intrigue.

Par moments, les actions intérieures et extérieures s'entrecroisent et se répondent. En effet, pendant que Mielke discute avec Lonely, Ali et Iourded déterminent le sort de la jeune femme de quinze ans :

Lonely (*empoignant Mielke*) : [...] Comment c'est le secret des yeux de Iourded qui tombent sur vous ? (*Elle sort un couteau de sa poche*) Vous dites ça ou je dessine des fleurs de sang sur votre chemisier, la Madame.

Mielke : Ça se dit pas, Lonely, ça arrive...

(*Lonely se fige*)

Ali (*de l'extérieur*) : Roche, papier, couteau... Ah !

Mielke : Lonely...

Ali (*de l'extérieur*) : Roche, papier, couteau... Ah non.

Mielke (*giflant Lonely*) : Lonely...

---

<sup>70</sup> Ibid., p. 35.

Ali (*de l'extérieur*) : Roche, papier, couteau...

Mielke : Lonely... Lonely réveille !

Ali (*de l'extérieur*) : Lonely ? Non, je veux pas... Oui, aller dans la mine... (*Le couteau tombe des mains de Lonely en proie à une crise d'épilepsie*) OK. Va, va pour<sup>71</sup>...

La crise d'épilepsie ne se fait-elle pas présage du funeste destin de Lonely ? Les paroles de Mielke et d'Ali se complètent. Les « Lonely » qui s'échappent de la bouche de Mielke et qui suivent la cruelle ritournelle de « Roche, papier, couteau » n'esquissent-ils pas le portrait de la future victime de Iourded avant même qu'Ali la désigne comme telle ? Le couteau qui gît sur le plancher se retrouve sur la scène de crime. Découvertes par Iourded de façon à détourner les soupçons qui pourraient peser sur le personnage, les marques de violence sur le cadavre alimentent l'hypothèse du suicide : « (*Iourded casse la vitre de la fenêtre et entre. Il allume la lumière. Lonely est étendue par terre. Elle a un couteau dans l'une de ses mains. Ses poignets ont été tailladés. Iourded demeure figé*)<sup>72</sup> ». Durant le « Jour 15 – 10h00 », la mort frappe en dehors du hangard-classe et, par le fait même, outrepassa le cercle fermé formé par Mielke et les jeunes clandestins. Désormais, les victimes de « Treiqaj, wwem, sujvao » portent des noms noriens :

Ali (*de l'extérieur*) : Roche, papier, couteau... Non, non, non. Je le connais en norien maintenant... Treiqaj, wwem, sujvao... Lei. Treiqaj, wwem, sujvao... ah ! Treiqaj, wwem, sujvao... ah ! *Tuhdasj, Insdiu, Psdoti, Unisdau, Mlkaort* ont les misères à se tenir debout... T'as raison, Iourded<sup>73</sup>.

La joute de « Roche, papier, couteau » dissémine peu à peu la population du village de l'Extrême-Nord.

Vers la fin de la pièce, durant le « Jour 32 – 7h00 », le jeu, qui a été gardé jusqu'alors dans l'ombre de l'extérieur pour entretenir le suspense, se perpétue à l'intérieur. La bruyante dimension sonore, qui révèle précédemment le décès de Nox ainsi que le jeu cruel, subit un

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 43. (Je souligne.)

decrecendo et fait place aux murmures. Dans le hangar-classe, les enjeux morbides du jeu tragique sont exposés au regard du spectateur qui découvre le vrai visage de l'assassin à l'insu de Mielke :

*Mielke dort dans le grand lit improvisé près de Ali et Iourded. La scène qui suit se passera en chuchotements.*

Ali : Iourded, il fait froid dans moi... je suis pleine d'hypothermie... Non...

Iourded : Juste une dernière fois avant de partir. [...] Après, je te laisse faire le sommeil. [...] OK ?

Ali : ...

Iourded : C'est oui ?

*(Un temps)*

Ali : OK... Mais tu l'auras voulu.

Iourded : Roche, papier, couteau... Roche, papier, couteau... *(Petit rire d'Ali)*  
Roche, papier, couteau...

*(Un temps)*

Ali : Ali... C'est Ali qui s'en va faire dodo.

*(Ali rit)*

Iourded : Tu triches. C'est elle qui perd...

Ali : Non. J'ai perdu maintenant.

Iourded : T'as perdu...

Ali : C'est le jeu qui décide, Iourded... C'est tout. /// Oui ?

[...]

Iourded : Bon dodo, Ali. [...] J'ai déjà l'ennui de toi<sup>74</sup>...

Envahie par le froid, Ali accepte de plonger dans un sommeil éternel pour protéger Mielke. La violence n'est pas montrée puisque l'échange entre Ali et Iourded se termine par un « *[n]oir complet*<sup>75</sup> ». Elle se dessine dans l'obscurité. Au matin, Mielke se réveille et constate les conséquences. Elle est « *couverte de sang*<sup>76</sup> » et « *Ali gît à ses côtés à demi-consciente*<sup>77</sup> ». Le lien entre les homicides et la partie de « Roche, papier, couteau » se concrétise. Pour créer

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 54.



un dernier effet de surprise, la porte du hangar-classe donne sur le cadavre de Jourded : « (*Mielke ramasse le corps d'Ali et se dirige vers la porte de la classe : là où l'on entendait cogner. Mielke ouvre la porte et demeure figée. Jourded est pendu, là, le dictionnaire et l'annuaire téléphonique à ses pieds*)<sup>78</sup> ». L'extérieur frappe une dernière fois.

Incarnation de l'immensité nordique et endroit où, tel qu'énoncé par Mielke, « il fait froid<sup>79</sup> », l'extérieur se présente comme une étendue infinie où errent les personnages. Zone obscure qui rend possible le déploiement du suspense, il renferme une part cachée qui se révèle au regard du spectateur à l'intérieur.

### 3.4.3 Cadre

La fenêtre complète le dispositif spatial mis en place par le texte de Perreault. Lieu d'où l'on observe l'autre en tentant d'éviter son regard, ce *cadre* entre l'intérieur et l'extérieur permet à Mielke d'apprivoiser les jeunes Brusques. À la suite de leur fuite initiale, elle privilégie la contemplation : « *Elle les observe plutôt par la fenêtre en tentant de ne pas se faire voir. Elle a une bouteille d'alcool à la main. Elle boit*<sup>80</sup>. » Elle s'imprègne simultanément de leur présence et de vodel. Les yeux braqués sur les étrangers, Mielke quitte momentanément le cadre narratif et monologue « *à l'extérieur, pour elle-même*<sup>81</sup> ». Elle exprime, entre autres, sa crainte malade de l'inconnu qui l'a conduite dans les confins désertés de l'Extrême-Nord :

La peur est là de ce que je connais pas. Pour ça que les grandes villes, ce n'est pas pour moi. Pour ça que j'ai troqué la mégapole pour ce petit village de "cinq cent armes" coince entre Advitam et Ternam. Le problème avec les mégapoles, c'est qu'on ne peut pas connaître tous ceux qui sont contenus dedans. [...] Faut que je

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. [56].

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

rentre. Ne pas perdre mon travail. /// Relaxer un peu. (*Une gorgée. Une grimace*)  
Pas trop<sup>82</sup>.

L'alcool ne parvient pas à chasser entièrement la peur puisque le monologue intérieur de Mielke se poursuit sous le regard de Nox qui l'observe de l'autre côté de la fenêtre :

Nox : *Je* dit que la Madame, elle viendra pas ici dans le jourd'hui. Alors, *Je* part.  
(*Nox se lève précipitamment pour sortir. Iourded le rassoit brusquement. Nox voit Mielke regarder à l'intérieur de la classe.*)

[...]

Nox (*plus bas*) : La Madame, elle est là dans le dehors ; elle parle toute seule, la Madame...

Mielke (*à l'extérieur, pour elle-même*) : Avant, je savais, une par une, toutes les personnes qui habitent ici. /// Mais ces quatre-là... ils dérangent d'être là, ils "graignent" le paysage que je savais par cœur. [...]

Nox : *Je* dit encore pour vous qui avez bouché vos oreilles avec de la surdité : la Madame, elle saura bientôt plus comment mettre son pied devant l'autre. (*Il fait le geste de quelqu'un qui boit*) *Je* dit que la Madame, elle met ses yeux sur nous comme une boîte à lentilles qui surveille...

(*Nox se hisse jusqu'à la fenêtre et tombe face à face avec Mielke. Elle disparaît. Nox rit. Iourded le remet à l'ordre*)<sup>83</sup>.

Avant ce face à face vitré, Mielke observe sans être vue, prend connaissance de l'autre à distance. À ce sujet, sur une feuille blanche volante non paginée, Perreaut écrit : « L- [...] Il faut qu'une vitre me sépare de lui, que je puisse le voir mais que mes sentiments se [*sic*] rebondissent<sup>84</sup> à eux-mêmes, se répondent et ne fassent pas d'éclats. Surtout ne pas faire d'éclats<sup>85</sup>. » Grâce à la fenêtre, les personnages contemplent l'action sans trahir leurs « sentiments ». Les élans de leur cœur « rebondissent » contre la fenêtre et ne font « pas d'éclats ». Comme pour le Théâtre Sous Zéro, la fenêtre campe la frontière entre le dedans et le dehors. Si, pour le TSZ, elle devient la matérialisation du quatrième mur dans l'espace

---

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 9-10.

<sup>84</sup> L'accent aigu est raturé sur le « e » de « rebondissent ».

<sup>85</sup> P04. (Le « L- » renvoie probablement au personnage de Lonely.)

scénographique, dans *Roche, papier, couteau...* elle se fait plutôt mise en abyme de ladite convention théâtrale sur scène en transformant les personnages en spectateurs.

Ce jeu entre « celui qui regarde » et « celui qui est regardé », rendu possible par le cadre, relie l'intérieur et l'extérieur. Brèche sur le hangar-classe et sur la froide toundra de l'Extrême-Nord, la fenêtre se substitue à la porte lorsque celle-ci est inutilisable. À la suite du viol de Lonely, Nox s'éclipse par la fenêtre pendant que Iourded se démène à éjecter, avec l'aide de son couteau, la clé de la serrure. Incapable de déverrouiller la porte, il fracasse la fenêtre et découvre Lonely sans vie. En plus d'être propice aux entrées et aux sorties, la fenêtre permet d'épier l'autre et provoque des revirements soudains. De l'autre côté de la vitre, Lonely assiste en silence aux rapprochements entre Mielke et Iourded :

*([...] Iourded relâche Nox qui part à la course dehors. Iourded va pour sortir, Mielke le retient)*

Mielke : Attends ! Tiens... les manteaux... J'attendais que vous reven...

*(Mielke et Iourded se regardent. Quelque chose passe dans se regard)*

Laisse-le aller, il aurait assez d'énergie pour faire tourner la terre dans le mauvais sens... *(Petit rire nerveux)* je... je pense. /// Il sait probablement même pas qu'il a froid...

*(Iourded tente de se libérer. Moment de gêne. Mielke relâche un peu. Lonely apparaît à la fenêtre. Mielke et Iourded ne la voient pas)<sup>86</sup>.*

Plus tard dans la pièce, Lonely confronte sa rivale dans le hangar-classe dans l'espoir d'obtenir des aveux, voire d'infirmer l'existence de sentiments. Elle a même recours à une arme pour trouver réponse à ses questions :

Lonely : [...] Faut pas vous remplir la tête avec des idées, la Madame : Iourded aura jamais le besoin de personne.

Mielke : Quoi ?

Lonely : Je suis pas une lune. Vous avez attrapé un regard de Iourded dans l'autre jour. /// Comment vous avez fait ? J'ai donné mon corps à la science des garçons d'ici, j'ai mis des millions de débuts de bébé dans mon ventre pour Iourded, qu'il tourne ses yeux sur moi.

---

<sup>86</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 25.

[...]

Mielke : Ali !

[...]

Lonely (*empoignant Mielke*) : Ali viendra pas. Ali traîne à côté de Iourded comme un ami imaginaire qui s'assume pas. Mais... pas changer de sujet, la Madame. Comment c'est le secret des yeux de Iourded qui tombent sur vous ? (*Elle sort un couteau de sa poche*) Vous dites ça ou je dessine des fleurs de sang sur votre chemisier, la Madame.

Mielke : Ça se dit pas, Lonely, ça arrive...

(*Lonely se fige*)<sup>87</sup>.

L'immobilisme de Lonely annonce la crise d'épilepsie qui suivra cette confidence forcée. Ripostes corporelles aux attouchements de Nox et à la révélation de Mielke, les crises ponctuent les événements qui ébranlent Lonely et apparaissent comme l'incarnation physique de ses chocs émotifs, de ses excès de douleur. En dévoilant certains secrets, le *cadre* a des répercussions sur le déroulement de l'intrigue. De la fenêtre au hangar-classe, Lonely délaisse son rôle de spectatrice pour mener l'action.

Le *cadre*, d'où l'on épie à l'abri des regards d'autrui, renvoie à la nature même du théâtre dont la racine grecque « theatron » signifie « lieu d'où l'on voit ». À côté de la narration qui cadre le regard du spectateur en lui donnant à voir l'histoire à travers les yeux de Mielke, la fenêtre métamorphose les personnages en spectateurs et, par le fait même, porte à la scène, le clivage « espace quotidien-espace de la représentation<sup>88</sup> ». Le spectateur se retrouve simultanément devant un personnage-spectateur et devant la scène regardée par celui-ci. À titre d'exemple, dans l'extrait ci-dessus, il regarde Lonely regarder Mielke et Iourded en même temps qu'il assiste au court échange entre Mielke et Iourded qui se déroule, à leur insu, sous les yeux de Lonely. Cette double posture du spectateur, qui lui confère un regard omniscient, confirme la nature fictive de ce qui s'offre devant lui. La fenêtre ou le dédoublement des jeux de regards entre « regardant[s] » et « regardé[s] » qu'elle sous-tend sont propices à la théâtralité.

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>88</sup> Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2011, p. 106.



Même si Marilyn Perreault s'impose de camper son intrigue dans un lieu unique, soit le hangar-classe d'un village de l'Extrême-Nord, force est de constater que l'intrigue de *Roche, papier, couteau...* prend place dans un espace multiple qui repose sur l'ajout d'une fenêtre au refuge. Par la contiguïté chaud-froid qu'elle véhicule, cette frontière tangible, mais transparente, incarne, à elle seule, la spatialité du froid : l'intérieur et l'extérieur, réalités spatiales qui se retrouvent de chaque côté de la vitre, ainsi que le *cadre*, cet espace limitrophe incarné par la fenêtre elle-même. Ces trois lieux se distinguent les uns des autres par le type d'actions qui s'y déroulent, la fonction qu'ils occupent dans la structure dramatique et leurs effets respectifs sur le jeu scénique. Véritable huis clos, le hangar-classe est le lieu de la confrontation, de l'exposition de la violence et de l'enfermement, imposé ou recherché, qui attise un désir quasi indomptable de liberté ou qui se fait refuge contre l'ailleurs. La narration, portée par le personnage de Mielke, est livrée de l'intérieur comme si l'extérieur froid était plutôt propice à l'action. L'intérieur commande la fuite et le mouvement, car il donne sur l'immensité nordique. Fermée ou barrée, la porte du hangar-classe, de même que les soudaines entrées et sorties, matérialise la rudesse, voire la froideur, des personnages et de leur langue dans l'espace. L'entrecroisement de l'intérieur et de l'extérieur, du montré et du caché, permet le déroulement d'actions parallèles sur lesquelles repose le suspense. Lieu de la froide vastitude du Nord, l'extérieur prend la forme d'une étendue infinie où vagabondent et rôdent les personnages. Zone d'ombres à l'origine du suspense, il renferme une part de mystère qui se dévoile par bribes. À la croisée de l'intérieur et de l'extérieur se trouve le *cadre*, cette fenêtre difficilement accessible par laquelle les personnages espionnent sans être vus ou assistent aux actions sans y être physiquement impliqués tels des spectateurs devant le quatrième mur. Parce qu'elle alimente un jeu de regards entre « regardant[s] » et « regardé[s] » qui confère au public une double posture, la fenêtre affirme la théâtralité. Dans *Roche, papier, couteau...*, l'imaginaire du froid transparaît dans ce dispositif spatial constitué de l'intérieur, de l'extérieur et du *cadre*. Dans un double mouvement, l'intérieur représente le froid par contiguïté avec la chaleur du refuge, alors que le froid appelle l'abri en poussant à l'isolement. Territoire par excellence du froid, l'extérieur évoque, dans la pièce de Perreault, la toundra d'un Nord imaginaire. À la frontière de l'intérieur et de l'extérieur, le cadre favorise les revirements puisqu'elle donne secrètement sur l'autre et qu'elle permet l'évasion et l'intrusion. Toutefois, quand la noirceur s'installe, la transparence de la vitre ne se change-

t-elle en opacité ? La vitre joue alors le rôle de miroir et le sujet devient prisonnier de son propre reflet. La fenêtre est porteuse d'une pratique culturelle où il est préférable de contempler le froid à l'abri de son emprise physique. Cependant, chez Marilyn Perreault, le regard n'est pas statique : il voyage d'un côté à l'autre de la vitre. Devant la fenêtre, le sujet est maintenu à distance de l'objet et devient spectateur. Dès lors, le regard posé sur le froid semble plus éloquent que le froid lui-même.

### 3.5 Le froid : une fenêtre sur le territoire intérieur des personnages

S'il influence l'organisation de l'espace dans *Roche, papier, couteau...*, le froid travaille aussi la langue des personnages. À quelques reprises, Mielke, Lonely et Ali l'énoncent en faisant allusion au besoin viscéral de se réchauffer. En dépit de la relativité du froid, qui varie selon la sensibilité thermique du sujet, son énonciation explicite (par le truchement du signe linguistique éponyme « froid » et de ses dérivés) ou implicite (par le biais de la contiguïté avec la chaleur) situe le cadre spatiotemporel de l'énonciation dans un espace singulier, empreint de nordicité, et révèle l'état physique et émotionnel de l'énonciateur. En relevant les occurrences du lexème « froid » et de ses variantes, parmi lesquelles figurent notamment le verbe « geler » et les noms « froidure » et « hypothermie », et en soulevant l'apparition du verbe « réchauffer » et des mots « chaleur » et « chaud » dans l'édition Lansman<sup>89</sup>, j'exposerai la manière dont le froid, chez Marilyn Perreault, est une réalité corporelle qui dévoile l'intériorité des personnages. Grâce à sa puissance symbolique, le froid et, par contiguïté, la chaleur inscrivent dans le langage des réalités qui, autrement, seraient demeurées dans l'indicible. Si plusieurs allusions au froid et à la chaleur disparaissent ou encore subissent de légères modifications avec les réécritures, je me permettrai parfois de faire ressurgir des fragments d'écriture antérieurs à la publication pour cerner plus en profondeur l'imaginaire du froid que déploie Perreault.

---

<sup>89</sup> Je tiens à préciser que la lecture des tapuscrits électroniques « Roche\_papier\_couteau » et « Roche\_papier\_couteau-1 » me permet d'affirmer que les occurrences du froid, de la chaleur et de leurs variantes respectives, qui paraissent dans l'édition Lansman, étaient, à quelques formulations près, déjà présentes dans le premier état du texte dramatique.

### 3.5.1 Un état de survie

Alors que Mielke tente de forcer l'ouverture de la porte du hangar-classe en lançant un « on gèle dehors<sup>90</sup> » à une Lonely qui n'est plus, les répliques d'Ali et de Lonely, lancées plus tôt dans la pièce, c'est-à-dire à la suite de l'assassinat de Nox qui a eu lieu à l'extérieur, témoignent de l'omniprésence du froid :

Ali (*approchant un sac de glue du nez à Lonely*) : Tiens, ça les jeunes qui sont dans les âges de nous disent que c'est bon pour régler les maladies.

Lonely (*repoussant le sac*) : Je sais ça. Pas le seul Nox à avoir ses petites idées derrière sa tête et dans ses mains. Les jeunes mondes du village... Ali, il fait froid derrière le hangar.

Ali : Oui, il fait froid partout ici<sup>91</sup>.

Parce qu'il qualifie l'espace « derrière le hangar » où serait décédé Nox, le « il fait froid » de Lonely connote la perte. Les points de suspension, qui laissent entendre que « [l]es jeunes mondes du village » s'en seraient pris à Nox, participent également de ce discours funeste où le froid sert de métaphore aux pulsions de mort. Contrairement à Lonely, Ali n'associe pas uniquement l'absence de chaleur à l'arrière du hangar-classe. Bien qu'il caractérise l'« ici », c'est-à-dire le hangar-classe situé au cœur de l'Extrême-Nord, le froid se retrouve « partout », soit en tous lieux. À l'extérieur tout comme à l'intérieur, les personnages seraient aux prises avec celui-ci et, par la même occasion, avec l'inconfort et la menace constante de la mort qu'il représente. Dans le village de l'Extrême-Nord, le froid transcende la donnée climatique pour rendre compte du rapport qu'entretiennent les personnages à l'espace. En l'énonçant, les personnages révèlent leur perméabilité au froid. Seule avec Iourded, Mielke exprime la curieuse insensibilité de Nox : « Il sait probablement même pas qu'il a froid<sup>92</sup>... » Au verso de la onzième feuille de son cahier, Perreault écrit : « Il [Nox] ne sait plus vêtir les bottes, il se promène souvent nu pied dans la neige, il est un humain qui a oublié sa fonction de survie, ça fait peur<sup>93</sup>. » Ressentir le froid, c'est être en mode survie, c'est s'accrocher à la vie.

---

<sup>90</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 42.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>93</sup> P04.

Comme le souligne Cornelia Michelis-Masloch en soulevant l'ambiguïté du froid qui est intrinsèquement lié à la vie et à la mort, « même au prix de la souffrance, connaître le froid signifie se sentir vivant<sup>94</sup> ». Lorsqu'ils énoncent le froid, les personnages expriment leur inconfort et font exister la menace de la mort par le langage. Par conséquent, ils exposent la lutte qu'ils mènent pour survivre et révèlent leur fragile finitude.

### 3.5.2 Une douleur intime

Dans son monologue narratif du « *Jour 1 – 9h45* », Mielke met en relation la chaleur et le froid pour décrire les arrivants récemment débarqués du cargo :

Ils sont là... armés du regard qu'ils portent depuis six jours. Quatre paires d'yeux dont la rétine ne semble rien garder du dehors. Des iris qui se retournent constamment vers l'intérieur d'eux, là où c'est confortable, où c'est le domaine du connu, et où il a déjà fait chaud. Dans ces quatre dedans-là se trouvent quatre jeunes vieux. Ils ont à peine 12, 13, 15 et 17 ans... et pourtant leurs cheveux sont blancs comme une neige éternelle déposée sur leur crâne. Ils ont toujours froid. On a installé de grosses lampes au-dessus de leurs bureaux. Peut-être qu'un jour, ils auront assez incubé. La petite montagne de peur sur leur tête fondra un peu<sup>95</sup>...

Les « iris » des quatre personnages « se retournent constamment vers l'intérieur d'eux ». Ils se replient sur eux-mêmes, « là où c'est confortable, où c'est le domaine du connu, et où il a déjà fait chaud ». Tel que le signale l'adjectif « déjà », la chaleur a déserté leur « dedans ». Désormais, « [i]ls ont toujours froid ». Cependant, la formule « [p]eut-être qu'un jour » laisse croire en l'éventuelle fonte de « [l]a petite montagne de peur sur leur tête ». Associé à la crainte, le froid, évoqué par la « petite montagne de peur sur leur tête » qui renvoie aux « cheveux [...] blancs comme une neige éternelle déposée sur [le] crâne » des étrangers, dépasse la réalité physique et traduit, dans le langage, l'« intérieur d'eux ». Fenêtre sur leur jardin intérieur givré, il permet aux personnages d'extérioriser leur vulnérabilité, de dépeindre leur territoire intime qui, au-delà de la peur, prend parfois la forme d'un profond

<sup>94</sup> Cornelia Michelis-Masloch, « La vie et la mort : l'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris XII, 1999-2000, p. 390.

<sup>95</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 8.



mal-être insaisissable. Dans cette optique, sur le recto de la dernière feuille provenant d'une tablette de papier quadrillé, Perreault écrit la phrase énigmatique suivante : « J'ai le monde dans ma main et pourtant il n'y a aucune chaleur humaine qui habite mes spasmes trop peu fréquents d'existence<sup>96</sup>. » Le froid dépasse l'inconfort physique et exprime un malaise indescriptible. Avant de jouer une dernière fois à « Roche, papier, couteau » avec son frère, Ali énonce le mal qui l'habite : « Iourded, il fait froid dans moi... je suis pleine d'hypothermie<sup>97</sup>... » Les notes manuscrites engrangées sur le verso de la première page du cahier de Perreault présentent aussi l'absence de chaleur comme métaphore d'un mal-être subi ou encore créé par soi-même : « J'ai reçu l'hypothermie par en dedans. J'ai produit mon intérieur d'hypothermie.<sup>98</sup> » Le froid dit la douleur qui se cache dans ces personnages transis.

### 3.5.3 Un besoin viscéral de se réchauffer

Figure du mal-être, le froid représente un désagrément que les personnages essaient de contrer. Pour y parvenir, ils cherchent à se réchauffer de différentes manières. Aux manteaux, aux couvertures et à l'abri (entendre hangar-classe) qui isolent les corps s'ajoutent la vodel et la chaleur émise par le corps de l'autre. Mielke tente d'anesthésier la douleur avec l'alcool : « Ça, dans la bouteille, c'est pour me réchauffer<sup>99</sup>... » Ali, dont la stratégie pour esquiver le froid diffère de celle de Mielke, demeure sceptique quant à l'utilité de la vodel :

Ali : Pourquoi la vodel si je suis là pour vous réchauffer ?

Mielke : Tu es encore une enfant, tu donnes pas encore assez de chaleur.

Ali : Ah. /// Iourded, lui, il a perdu son enfance. Il pourrait peut-être vous faire la chal...

Mielke : Toi, c'est ton temps que tu perds. Dis pas des choses comme ça<sup>100</sup>.

---

<sup>96</sup> P04.

<sup>97</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 53.

<sup>98</sup> P04.

<sup>99</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 12.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 45.

Ali se propose pour réchauffer Mielke qui rejette aussitôt l'offre. Pour justifier sa position, Mielke précise que « les enfants » ne produisent « pas encore assez de chaleur ». Ali ajoute que son frère pourrait lui « faire la chaleur » en raison de son enfance perdue. La formule « faire la chaleur » qui s'apparente à « faire l'amour », ne laisse-t-elle pas deviner l'intime proximité nécessaire au transfert de chaleur d'un corps à l'autre ? Quand il n'y a plus de vodel, Mielke se tourne désespérément vers une seconde source de chaleur, vers l'autre :

Mielke : [...] Ils [Ali et Iourded] dorment bien... La respiration lente de Iourded plane. Je n'ai plus de vodel pour me réchauffer. /// Mon envie d'aller faire le vêtement à côté d'eux. Ali... toute petite et... Iourded. Mes jambes voudraient sortir de ce lit pour enjambrer l'autre. Prendre toute la place. Me réchauffer autrement<sup>101</sup>.

Dépourvue d'alcool, Mielke envisage de « faire le vêtement », méthode utilisée par les jeunes Brusques pour se protéger du froid :

Ali : [...] Les mondes ici sont drôles, nos lits où on fait le sommeil... eh bien ils les ont séparés. Mis trop loin. On n'entend plus les rêves des autres. Et puis, dans le matin d'aujourd'hui, l'autre personne qui a fait l'accueil de nous a crié de voir qu'on avait fait craquer un lit parce qu'on a tous fait le sommeil dedans ensemble. [...] C'est dans nos "costumes" de faire ça ; sinon nos os ont la froidure qui prend dedans...

Lonely : On met les autres comme les vêtements autour de nous. Pas avoir froid comme ça<sup>102</sup>...

Le froid provoque le rapprochement des corps. L'autre devient une chaleureuse oasis. La soif de chaleur explique le désir incontrôlable de Nox envers Lonely qui mène au viol : « Nox a l'ennui d'une enveloppe comme toi tu as. [...] C'est chaud toi même toute seule dans le lit avec les autres<sup>103</sup>. » Le besoin de l'autre est indomptable et sa chaleur, convoitée. Certains n'hésitent pas à brusquer autrui pour faire le plein de chaleur. Dans le premier état du texte, Mielke, anciennement Miele, décline l'invitation d'Ali :

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 34.

Miele : Ali, je vais pas dormir avec vous deux.

Ali : Vous allez avoir la froidure dans vos os. Quand vous étiez stationnée dans l'autre maison, est-ce que vous faisiez le sommeil dans la solitude<sup>104</sup> ?

Désireuse de repousser fugitivement l'hypothermie qui l'envahit, Ali insiste et fait preuve de rudesse à l'endroit de Mielke comme que le suggère l'onomatopée lancée par la femme au corps assiégé :

Ali : [...] (*Allant se coller sur Miele.*) Est-ce que vous me faites une petite place dans vos bras ?

Miele : Ouch !

Ali : Vous me faites l'excuse, *hein*. Moi, je suis pleine d'hypothermie depuis que Lonely et Nox ils sont plus là pour faire les vêtements autour de nous dans la nuit.

Miele : Toi t'es un vrai gouffre à amour.

Ali : Quoi ?

Miele : Rien<sup>105</sup>.

À des degrés divers, Nox et Ali sont prêts à violer l'intimité d'autrui pour accéder à la chaleur qui s'en dégage. La proximité du corps-à-corps assure un confort éphémère. Une fois agglutiné à l'autre, il est déchirant de s'en défaire comme en atteste le cri du cœur d'Ali qui s'accroche de toutes ses forces aux bras de Mielke : « Noooooooooon ! Je veux rester dans le calme des bras de vous, la Madame. C'est bien là, c'est chaud là, c'est un abri<sup>106</sup>... » La chaleur humaine se fait refuge contre le froid qui se cache en soi. Elle apaise les tourments qui accablent les personnages. Puisque la chaleur renvoie à autrui, le mal-être véhiculé par l'absence de celle-ci tend vers la solitude et le manque d'amour. Relatif et polysémique, le froid véhicule une souffrance que le sujet ne parviendrait pas à inscrire dans le langage autrement. Inconfortable et, parfois, insupportable, le froid métamorphose les sources de chaleur en point de mire. Pour se réchauffer, les personnages sombrent dans l'alcool pour anesthésier leur douleur ou se réfugient près du corps de l'autre pour oublier, dans la

---

<sup>104</sup> T04a et T04b, p. 24-25.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>106</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, *op. cit.*, p. 43.

proximité, le froid qui cache en eux. Même s'il se fait figure d'un mal-être intérieur, l'exorcisme du froid passe par le corps.

### 3.5.4 Une poésie du froid

Pour survivre à la froideur de son intérieur, Lonely, à la manière de Mielke pour la vodel, jette son dévolu sur la « *glue* ». Dans une réplique du « *Jour 15 – 9h30* », qui suit les attouchements de Nox et la gifle de Iourded, Lonely expose le pouvoir réparateur de la colle qui, en agglutinant les idées, paralyse la réflexion :

La Madame, ici j'ai trouvé le remède pour empêcher ma tête de faire les petites morts. La *glue* dans mon nez, elle monte jusqu'à ma tête, elle colle toutes les idées ensemble ; ma tête trouve que ça fait son bien parce qu'elle fait moins les pensées tout le temps<sup>107</sup>.

Les mots d'Ali confirment la raison d'être de ce « remède » pour l'esprit : « Lonely, elle vide sa peine<sup>108</sup>. » La formule rappelle l'expression « vider son sac » et dévoile le besoin de Lonely d'extérioriser sa douleur. Contrairement à Mielke, Lonely n'utilise pas expressément le mot « froid » pour dire son mal. Le froid intérieur de la jeune femme se traduit plutôt par ce qu'Ali appelle « la poésie de la survie<sup>109</sup> ». Lonely convoque les images pour exprimer ses émotions. En effet, elle emploie une comparaison pour illustrer son état d'âme : « La Madame, je me sens comme la vase sous un lac glacé<sup>110</sup>. » Le mot « vase », qui se définit comme un « [d]épôt de terre et de particules organiques en décomposition qui se forme au fond des eaux stagnantes ou à cours lent<sup>111</sup> », connote l'altération et matérialise ainsi les pulsions de mort qui gisent dans les tréfonds de Lonely. Visqueuse et terreuse, la vase se rapproche de la boue, rappelle la saleté et reflète la souillure de celle qui s'attribue le titre de

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>111</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, p. 2679.



« Lonely-couche-toi-là<sup>112</sup> ». La préposition « sous », qui « [m]arque la position “en bas” ou “en dedans”<sup>113</sup> », indique que le « lac glacé » dissimule « la vase ». Le froid s’inscrit dans cette figure de style par son effet qu’est le gel. Expérience sensorielle singulière qui échappe en partie à la raison, l’image poétique de Lonely représente la douleur de celle-ci. Le froid de Lonely s’avère créateur, car il demeure le moteur de sa « poésie de la survie ».

### 3.5.5 Un dégel inattendu

Par la poésie, Lonely extériorise le froid qui l’habite, alors que Mielke, en parlant brusque, le déluge de ses entrailles. Au « *Jour 32 – 5h00* », Iourded sort de son mutisme pour s’adresser à Mielke pour la toute première fois. Il lui confie l’existence de ses « traumatismes<sup>114</sup> » et absorbe une quantité importante de vodel dans l’espoir que « [ç]a / dans la bouteille / ça règle le vent / qui souffle / parle dans la tête<sup>115</sup> ». Même si une didascalie mentionne que « *Mielke et Iourded ont trop bu*<sup>116</sup> », l’échange qui découle de leur beuverie demeure particulièrement lucide. Iourded s’avance en terrain glissant et expose à Mielke « les rumeurs qui rôdent<sup>117</sup> » et qui laissent entendre qu’elle abrégerait la souffrance « ... en suicidant... ceux qui sont malades... dans les intérieurs d’eux<sup>118</sup>... », voire ceux en qui le froid se terre. Iourded confronte Mielke et l’incite à se réconcilier avec son passé, à assumer entièrement son identité brusque :

Iourded : [...] Faut pas regretter ce qu’on fait... faut pas renier... d’où on vient, faut pas que... vous arrêtiez de parler... le brusque, le vrai...

Mielke : Parler brusque, c’est me rappeler ma barbarie.

---

<sup>112</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 36.

<sup>113</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir.), op. cit., p. 2410.

<sup>114</sup> Marilyn Perreault, *Roche, papier, couteau...*, op. cit., p. 51.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 52.

Iourded : C'est beau... une femme barbare<sup>119</sup>.

Le compliment de Iourded qui lie « beauté » et « barbarie » est suivi d'« [u]n long temps » pendant lequel Mielke subit une profonde métamorphose. Sa langue redevient brusque :

Mielke : Iourded, mon froid dans le dedans est parti, t'as... t'as pas le besoin de placer tes bras sur les contours de moi... de mettre tes lèvres sur la buée qui sort de ma bouche... que tes mains fassent la promenade entre mes cuisses. Y a la froidure qui fait aussi l'otage de toi ? Mes peurs, allez jouer à la cachette dans les tranchées d'une guerre à finir... le contrôle... il fait la fuite de mes mains comme le sable d'une plage que j'ai jamais vue<sup>120</sup>...

Mielke renoue avec sa langue d'origine et accepte alors la part de brusque qui la définit. À l'instant même où sa parole redevient brusque, Mielke constate que « [s]on froid dans le dedans est parti ». Elle n'a plus besoin du corps de Iourded pour se réchauffer. Ses « peurs » se dissipent. Elle est maintenant prête à affronter son passé. Encouragée par les belles paroles de Iourded, Mielke se libère de l'emprise du froid. Parler brusque lui permet de faire la paix avec elle-même. La « froideur » quitte son territoire intérieur, son « jardin ivre<sup>121</sup> ».

Dans *Roche, papier, couteau...*, le froid dévoile le territoire intérieur des personnages. Tout en contribuant au déploiement de l'univers nordique dépeint par Perreault, il se lit comme la métaphore de leur mal-être. Marque de subjectivité et concept plurivoque, il figure le malaise complexe qui habite le sujet et qui oscille entre la mort, la peur, la solitude et le manque d'amour. Il inscrit l'inexprimable dans le langage. Lorsqu'ils énoncent le froid, les personnages révèlent leur humanité et leur vulnérabilité en (ré)affirmant la précarité de leur état. Pour parer l'inconfort, les personnages multiplient les tentatives pour se réchauffer. Quand les manteaux, les couvertures et le hangar-classe ne parviennent plus à chasser le froid, ils se tournent vers la vodel, la glue ou encore vers le corps de l'autre pour oublier leur douleur, pour se « faire la chaleur ». Le soulagement du froid, du mal-être nécessite

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>121</sup> Sur le recto de la troisième feuille du document annoté qui s'intitule « Les mots dits mots... », Perreault écrit : « J'ai fait chevaucher ma langue pour venir vous parler d'elle, de mon jardin ivre<sup>121</sup>. » (P04.)

l'anesthésie de son propre corps ou la proximité charnelle et sensuelle de l'autre. Pour y parvenir, certains personnages n'hésitent pas à brusquer autrui pour envahir leur intimité. Parce qu'il prend en otage les viscères des personnages, le froid est à l'origine de la « poésie de la survie » qui vise à extérioriser la souffrance par l'image et laisse poindre l'espoir du dégel, de la paix intérieure.

### 3.6 Conclusion

Avec *Roche, papier, couteau...*, Marilyn Perreault construit un Nord imaginaire et résolument froid, qui émerge dès les premiers jets et dont elle trace le cadre au rythme des réécritures. Le texte dramatique, inspiré de deux brefs séjours au Nunavik, plus précisément à Puvirnituq et à Kangirsujuaq, en 1998 et en 1999, est travaillé par les impressions nordiques de l'auteure. L'expérience du Nord inuit travaille la langue, la structure dramatique et l'organisation de l'espace. L'austérité des paysages qui camoufle la violence, la crudité d'une parole qui ensevelit les secrets ainsi que l'âpreté du territoire et du climat qui obligent les être vivants à s'aguerrir pour survivre transparaissent dans le brusque, dans le suspense, dans le rapport qu'entretiennent les personnages avec le silence et dans le froid qui conditionne ceux-ci tout en incarnant leur territoire intérieur.

L'imaginaire du froid se profile dans l'écriture de Perreault et s'inscrit aussi bien dans les didascalies que dans les dialogues. Les matériaux nordiques et hivernaux (glace, neige, vent, lumière déclinant avec la progression de l'automne, etc.), l'appellation de l'Extrême-Nord qui évoque la quintessence de la nordicité et le lieu clos du hangar-classe qui, au-delà de ses cloisons, laisse deviner la vastitude et la froideur du Nord contribuent à la création d'un univers froid. Même si la présence du froid réel dans l'espace théâtral ne constitue pas une exigence, Marilyn Perreault sépare intuitivement la scène et la salle d'un plexiglas, comme en témoigne le premier état de son texte, pour ensuite intégrer la fenêtre au hangar-classe. C'est dire que la fenêtre, cette frontière vitrée entre le dedans et le dehors, entre la chaleur et le froid, ne vise pas seulement la mise à distance du froid pour le confort des spectateurs, mais qu'elle rend possible la représentation du froid au théâtre. Présente dans les spectacles d'*Agaguk*, d'*Invention du chauffage central en Nouvelle-France* et de *Roche*,

*papier, couteau...* sous diverses formes (large fenestration donnant sur la cour du Musée des beaux-arts, murs en plexiglas qui rend visible l'intérieur de l'abri ou fenêtre d'un hangar-classe particulièrement difficile d'accès), la fenêtre, métonymie de l'abri, véhicule une culture du froid qui rime avec claustration, où le regard posé sur le froid importe souvent plus que le froid lui-même. Grâce à la contiguïté chaud-froid et au seuil entre le dedans et le dehors qu'elle incarne, la fenêtre convoque, à elle seule, la spatialité du froid : l'*intérieur*, l'*extérieur* et le *cadre*.

Le froid amène l'auteure à transgresser sa contrainte initiale, qui consiste à situer la totalité de l'action dans un lieu unique. Par l'ajout d'une fenêtre au hangar-classe, Perreault crée des lieux intérieurs, extérieurs et limitrophes, dont les rôles dans la structure dramatique et dans le jeu scénique diffèrent. L'*intérieur*, qui renvoie à la chaleur précaire du hangar-classe, devient le lieu de la narration, de la confrontation, de la violence montrée et d'un enfermement imposé par l'Autre ou recherché par soi-même. Parce qu'il donne sur l'immensité de l'Extrême-Nord, l'*intérieur* commande le mouvement et l'appel du dehors. Les multiples entrées et sorties, qui hachent les dialogues, reflètent la rudesse des personnages et de leur langue brusque dans l'espace. Incarnation de la vaste toundra, l'*extérieur* se définit comme le lieu de fuite par excellence, l'échappatoire spatiale idéale. Zone obscure propice à l'errance, l'*extérieur* abrite une part cachée, une part de mystère. Le suspense de la pièce repose sur la juxtaposition des actions intérieures et extérieures. Lieu qui donne sur l'autre et qui permet de l'épier sans être vu, le *cadre*, qui renvoie à la fenêtre, influence le déroulement de l'action en dévoilant au « regardant » des réalités, impliquant le sujet « regardé », qu'il ignorait jusqu'à présent. Au même titre que la narration qui cadre le regard du spectateur (ou du lecteur) en lui donnant à voir l'histoire à travers les yeux de Mielke, la fenêtre transforme les personnages en spectateurs et réaffirme la théâtralité en portant à la scène le clivage entre « l'espace du quotidien » et l'« espace de la représentation ». L'*intérieur* convoque le froid par contiguïté avec l'*extérieur*, tandis que le froid travaille l'organisation de l'espace en appelant l'abri, l'isolement.

Même s'il caractérise l'univers imaginaire de *Roche, papier, couteau...*, le froid travaille aussi le langage. En plus de convoquer un espace particulier, empreint de nordicité, le froid énoncé par les personnages de la pièce transcende la donnée climatique pour rendre compte



de leur intériorité. Marque de subjectivité, le mot « froid » leur permet de verbaliser leur humanité et leur fragilité en rappelant la rudesse de l'espace qui les place constamment en état de survie. Plurivoque, il véhicule un mal-être complexe et insaisissable. Métaphore de la mort, de la solitude, de la peur et du manque d'amour, le froid exprime le malaise qui se terre au fond de chaque personnage. Inconfortable et douloureux, le froid, qui règne à la fois à l'extérieur et à l'intérieur d'eux, pousse les personnages à être constamment en quête de chaleur. Vodel, glue ou peau, ils anesthésient leur propre corps ou se rapproche de celui de l'autre pour se réchauffer. Certains s'abandonnent à la « poésie de la survie » pour mettre des images sur leur mal-être, alors que d'autres voient poindre l'espoir du dégel en renouant avec leur passé. Puis, il y a Iourded, ce jeune homme sensible qui ne supporte pas la souffrance, le froid qui se love dans les viscères des siens, et qui joue à « Roche, papier, couteau » pour combattre le froid par le froid, pour abréger leur douleur par la mort. La rudesse du Nord froid et la poétique âpreté de la langue créée par Marilyn Perreault, dans *Roche, papier, couteau...*, figurent l'être brusque des personnages et transposent, dans l'espace et en mots, l'ineffable froideur de leur mal de vivre. Dans la bouche des Ali, Mielke, Lonely, Nox et Iourded, le froid exprime une violence et ouvre une fenêtre sur leur territoire intérieur ou, pour reprendre la sublime image de Perreault, sur leur « jardin ivre », qui, autrement, resterait enfoui dans l'indicible.

## CONCLUSION

Sensation thermique, quintessence de la nordicité, absence de chaleur et marque de subjectivité, le froid est un phénomène qui transparait, dans le réel comme dans l'imaginaire, par le truchement de ses effets en raison de son immatérialité. Par conséquent, au début de mon mémoire, j'ai proposé que le froid, au théâtre, travaille le(s) corps, l'espace, la matière et le langage. Au terme de mon analyse, je suis en mesure de cerner les principaux éléments et procédés qui, lorsqu'ils sont incarnés sur scène ou inscrits dans le texte dramatique, permettent aux artistes de le représenter et au spectateur de le percevoir, de le ressentir, de se l'approprier et de le symboliser, en plus de mieux comprendre son usage et son apport dans les pratiques du théâtre québécois contemporain.

Même si, dans les pratiques culturelles et artistiques québécoises, le froid participe au déploiement de l'imaginaire du Nord et de l'hiver, il possède tout de même un imaginaire qui lui est propre. En ce sens, certaines manifestations corporelles d'ordre physique (frisson, vasoconstriction, piloérection, engourdissement, insensibilité, durcissement, etc.) et comportemental (augmentation de l'activité physique, posture repliée, port de vêtements, quête d'un refuge, etc.), un espace empreint de nordicité, d'hivernité et de montagnité, les changements de phase provoqués par un ralentissement du mouvement des particules desquels résultent notamment la création des matériaux nordiques (neige, glace, givre, gel, grêle, verglas, etc.), la présence du vent, de l'humidité et de la noirceur, le découvert, le rapport contigu entretenu avec la chaleur, le principe de l'analogie, la tension entre la mort et la vie, entre la violence et la quiétude, entre l'absence et l'omniprésence du silence et entre la solitude et la proximité ainsi que la fragmentation et la répétition du langage constituent l'imaginaire du froid.

Bien qu'ils ne soient pas exclusifs et qu'ils n'aient pas obligatoirement la même importance dans les diverses représentations qui le mettent en scène, ces traits permettent aux

artistes de représenter le froid et au spectateur de l'imaginer, de le rêver. Compte tenu de la performativité du signe théâtral, le mot « froid » est suffisant pour faire naître, sur les planches, un espace (dramatique ou métaphorique) glacial. La puissance symbolique du froid justifie son surgissement soudain dans le texte dramatique puisqu'une fois perçu comme tel, il peut se voir attribuer des significations qui le transcendent. Il devient alors figure de la mort, de l'espoir du dégel, de la douloureuse solitude, de l'affligeante proximité, de l'absence de sentiment, du manque de communication, de l'individualisme, du mal-être, de l'extrême lucidité, de la folie...

\*\*\*

Pour le Théâtre Sous Zéro, dont l'originalité du mandat artistique repose sur la création de spectacles présentés l'hiver à l'extérieur, le froid est une exigence bien réelle qui poussent les créateurs à repenser l'organisation de l'espace théâtral et qui contribue à la mise en place d'une théâtralité singulière. À l'abri, dans la chaleur de l'intérieur, les spectateurs contemplent les comédiens qui, de l'autre côté d'une large fenestration, jouent dans la neige. La dialectique « chaud-froid » accompagne Isabelle Hubert dans l'écriture de son adaptation d'*Agaguk*, deuxième production du TSZ, présentée au Musée national des beaux-arts du Québec dans une mise en scène de Jean Bélanger en 2008.

Composée de trois niveaux narratifs qui renvoient à des lieux distincts (salle de spectacle, castelet et extérieur), la pièce redéfinit les rapports entre l'intérieur, majoritairement consacré à la narration et à la représentation, et l'extérieur, où est transposé le passé. Tenu à distance des scènes extérieures par d'importantes fenêtres qui matérialisent le quatrième mur dans l'espace théâtral, le public est directement interpellé par le personnage de la conteuse qui multiplie les adresses à son égard. Accompagnée par la manipulatrice qui illustre son récit avec des figurines et qui donne à voir le théâtre dans le théâtre, elle alimente la tension entre l'« espace quotidien » et l'« espace de la représentation » pendant que, dehors, le paysage hivernal constitue le décor du Grand Nord.

Même s'il se retrouve concrètement dans l'aire de jeu, Hubert énonce le froid dans trois répliques. En plus d'exprimer l'impassibilité, le froid pousse les personnages à prendre refuge et les soumet à l'immobilité, à l'isolement, à la proximité et au silence. Épreuve

physique qui prédispose à la mort, il intensifie la tension dramatique tout en laissant poindre l'espoir de la fin du froid.

La présence sensible du froid est un défi pour les acteurs. Elle attire les spectateurs qui, comme le suppose Cléo dans la version de *La guerre des tuques* de Fabien Cloutier, sont « venus voir si la bande de nioufs / Qui s'fend la yeule à moins 25 / Va toffer à une température / Qui ferait fendre Fidel Castro au frette<sup>1</sup> ». La variabilité du climat devient un moteur de jeu puisqu'elle pousse le comédien à s'adapter, à se renouveler. La texture du manteau nival, par exemple, influence ses mouvements. Le corps ne se déplace pas de la même façon dans une poudreuse que dans une neige fondante ou durcie. La nature agit sur le spectacle et permet, au spectateur et au comédien, de vivre une expérience unique qui fluctue en fonction des conditions climatiques du moment. Il serait intéressant d'étudier plus en profondeur l'effet de ces variations sur le jeu de l'acteur, la mise en scène et la scénographie afin de déterminer les nouvelles approches ainsi que les méthodes de création inédites qui résultent de celles-ci.

En métamorphosant l'hiver en événement théâtral, le Théâtre Sous Zéro revendique son appartenance à un territoire et à une culture nordiques. Le décor enneigé « hivernise » et « québécoise » le spectacle de façon à amener le spectateur à renouer avec la part d'hivernité qui constitue son identité. Au même titre que le Carnaval et l'Hôtel de Glace de Québec, la pratique artistique du TSZ ne s'inscrit-elle pas dans une perspective de tourisme hivernal puisque les matériaux nordiques sont esthétisés et transformés en attrait ?

Fenêtre sur le froid, le TSZ véhicule une culture où l'on contemple ses effets à distance afin de ne pas ressentir de désagrément. D'une production à l'autre, ses créateurs développent une expertise artistique et technique qui les poussera peut-être éventuellement à faire vivre l'expérience multisensorielle du froid au public. Dans un tel cas, le passage du spectateur de l'autre côté de la vitre poussera probablement les artistes à redéfinir le rôle et la place de

---

<sup>1</sup> Fabien Cloutier, *La guerre des tuques*, Québec et Montréal, L'Instant scène et Dramaturges Éditeurs, coll. « L'Instant scène », 2013, p. 10. (Les barres obliques renvoient à des sauts de ligne.)



celui-ci dans la représentation théâtrale. Ils devront repenser l'organisation de l'espace en fonction des facteurs qui augmentent le froid ressenti (inaction, vent, humidité, noirceur, durée de l'exposition, etc.) et des éléments susceptibles de réchauffer l'organisme (feu, abri, proximité, vêtements, mouvement, soleil, etc.) pour lui proposer une immersion sécuritaire et ludique au cœur de l'hiver pour éviter le risque de blessures dues au froid.

\*\*\*

À défaut de se retrouver concrètement dans l'espace théâtral, le froid est une construction imaginaire qui naît des discours dramaturgiques et scéniques. Dans *Roche, papier, couteau...* de Marilyn Perreault, l'âpreté du paysage qui dissimule la violence, la brutalité d'une parole qui tait les secrets ainsi que la rudesse du territoire et du climat qui forcent les êtres à s'adapter pour survivre transparaissent dans la cruelle poésie du brusque, dans le suspense, dans la loquacité ou le mutisme des personnages et dans le choix d'un univers froid qui conditionne ces derniers en plus d'incarner leur territoire intérieur. La glace, la neige, le vent, la baisse de luminosité qui concorde avec l'arrivée de l'automne, l'appellation de l'Extrême-Nord incarnant le paroxysme de la nordicité et le lieu clos du hangar-classe qui évoque par contiguïté la vastitude de la toundra et l'aridité du climat participent à la création d'un espace froid.

Dans les premiers tapuscrits, Perreault sépare intuitivement la scène et la salle d'un plexiglas, qui rappelle le quatrième mur vitré du Théâtre Sous Zéro, pour ensuite intégrer la fenêtre à la composition du hangar-classe. Frontière entre la chaleur et le froid, seuil entre le dedans et le dehors, la fenêtre n'a pas ici pour objectif la mise à distance du froid pour le confort des spectateurs, mais plutôt sa représentation au théâtre. Métonymie de l'abri, la vitre témoigne d'une culture où le froid est prétexte à l'isolement et à l'enfermement. À elle seule, elle évoque la spatialité du froid : l'intérieur, l'extérieur et le cadre.

L'intérieur, qui connote à la chaleur du hangar-classe, est propice à la narration, à la confrontation, à la monstration de la violence et à l'enfermement imposé ou recherché. Lieu clos au sein de l'immensité de l'Extrême-Nord, il motive les mouvements des personnages qui ne peuvent pas réprimer indéfiniment leur soif de liberté. Subites, les entrées et les sorties fragmentent le dialogue et matérialisent la brutalité des personnages et de leur langue dans



l'espace. L'*extérieur*, qui renvoie à la vastitude de la toundra, est le lieu de la fuite. Propice à l'errance, il renferme une part de mystère. Le suspense de la pièce repose sur la tension entre les actions intérieures et extérieures, entre le montré et le caché. Zone limitrophe entre l'intérieur et l'extérieur, le *cadre* donne sur l'autre et permet de l'observer sans être vu. La fenêtre influence la progression de la fable, car elle dévoile au « regardant » certaines réalités qu'il ignorait jusqu'à présent en ce qui a trait au sujet « regardé ». Comme la narration qui cadre le regard du spectateur (ou du lecteur) en lui dévoilant l'histoire du point de vue de Mielke, la vitre métamorphose les personnages en spectateurs et réaffirme la théâtralité en mettant en scène la tension entre le réel et l'imaginaire. La fenêtre instaure une distance entre le sujet et l'objet et commande un rapport au réel comme représentation. Puisque la noirceur transforme sa transparence en opacité, la fenêtre peut se faire miroir et obliger le sujet à contempler son propre reflet. Alors que l'intérieur et l'extérieur convoquent les températures glaciales par contiguïté, le froid travaille l'organisation de l'espace en appelant l'abri et la fenêtre qui convoquent à leur tour l'isolement, l'enfermement et la distance.

Dans *Roche, papier, couteau...*, le froid transcende la donnée climatique et le repère géographique pour révéler le paysage intérieur des personnages. Marque de subjectivité dans le langage, le froid exprime leur humanité, voire leur fragilité, et rappelle l'âpreté du territoire qui les force à lutter pour survivre. Équivoque, il devient la métaphore d'un indicible mal-être. Figure de la mort, de la solitude, de la peur, du manque d'amour, il permet aux personnages d'extérioriser le malaise inexprimable qui se terre dans leurs viscères. Incommodant et souffrant, le froid, qui règne à l'extérieur et qui se love à l'intérieur d'eux, incite les personnages à rechercher continuellement la chaleur. Avec la vodel et la glue, Mielke et Lonely anesthésient leur douleur alors qu'Ali préfère s'agglutiner au corps de l'autre pour se réchauffer. La « poésie de la survie » traduit en images leur désolation, tandis que l'acceptation de soi laisse poindre l'espoir du dégel. Iourded, quant à lui, combat le froid par le froid. La mort met un point final à la souffrance des autres. Le Nord froid et la cruelle poésie, créés par Perreault, figurent l'être brusque des personnages et traduisent, dans l'espace et dans le langage, la froideur de leur affliction.

Qu'il se retrouve au sein d'un événement festif et ludique qui tend à faire oublier sa présence au spectateur ou qu'il participe au déploiement d'un espace métaphorique, le froid, dans les pratiques scéniques et dramaturgiques du théâtre québécois contemporain, (ré)invente et conforte un imaginaire véhiculé par le corps, l'espace, la matière et la langue. La réflexion amorcée dans ce mémoire pourrait être approfondie par une analyse de la scénographie qui viserait, entre autres, à déterminer les couleurs, les textures, les matériaux, les sonorités et les éclairages utilisés par les artistes pour créer un décor froid. Il serait également intéressant d'élargir le corpus étudié afin de voir si la représentation et l'usage du froid dans le théâtre varient d'une culture nordique à l'autre. Par conséquent, l'imaginaire du froid contribuerait à une meilleure connaissance des théâtres scandinaves et de la singularité de la pratique québécoise.

Même si les indices de nordicité et d'hivernité des œuvres étudiées dans le cadre de ce mémoire sont élevés, les recherches menées afin d'établir mon corpus d'analyse m'ont aussi permis de déceler la présence du froid dans des textes dramatiques et des spectacles qui ne mettent pas en scène le Nord et l'hiver. Il n'est pas rare qu'il surgisse à l'improviste dans une réplique comme si le dramaturge comptait sur sa puissance symbolique pour représenter l'affrontement, pour exacerber la tension, pour exprimer un sentiment, une réalité, qui le transcende... C'est que le froid rend possible la reconnaissance de l'altérité, de cet « autre », de cet « espace autre », nécessaire au conflit dramatique et à la théâtralité. Par exemple, dans *La Complainte des hivers rouges*, parue en 1974, Roland Lepage dépeint la Rébellion de 1837-1838 et célèbre la ténacité des Patriotes, fiers défenseurs d'un peuple. Le froid, qui renvoie à un hiver austère et à la misère, devient l'arme utilisée par les Anglais pour humilier les Gens du Bas-Canada, qu'ils laissent à découvert après avoir mis le feu à leur maison. Caractéristique du territoire canadien et figure de l'ennemi, le froid se situe, dans cette pièce, à la frontière de soi et de l'autre. Ce froid politique, qui témoigne des rapports de force entre les personnages, diffère du froid psychologique de *Roche, papier, couteau...*, qui se lit comme la métaphore d'une souffrance intime, d'un drame existentiel. En ce sens, le froid évoque tant l'Autre « hors de soi » que l'Autre « en soi ». Son étude dans l'ensemble des pratiques dramaturgiques et scéniques québécoises permettrait de retracer l'évolution et la constitution de son imaginaire, tout en rendant compte des différentes formes d'altérité qu'il

incarne d'une époque à l'autre, d'un genre théâtral à l'autre. Ainsi, l'imaginaire du froid pourrait être une manière originale de repenser l'historiographie théâtrale québécoise.

Qui plus est, le froid permet de poser un nouveau regard sur la tradition théâtrale québécoise qui apparaît comme le résultat de cette réalité climatique et géographique. En ce sens, la (sur)représentation de la maison et, plus particulièrement, de la cuisine n'est-elle pas intrinsèquement liée au froid hivernal qui s'abat annuellement sur le Québec et au besoin de s'en abriter ? Expressément ou inconsciemment, le théâtre québécois met en scène le froid, cet « [é]lément physico-culturel définitoire<sup>2</sup> » de ses artistes et de son essence.

---

<sup>2</sup> Louis-Edmond Hamelin et Marie-Claude Lavallée, « Froid », dans *Le Québec par des mots. Partie II : L'hiver et le Nord*, Sherbrooke, Presses de l'Université de Sherbrooke, 2002, p. 233.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS PRINCIPAL

#### Agaguk (L'homme d'Iriook)

HUBERT, Isabelle, *Agaguk*, adaptation du roman d'Yves Thériault, mise en scène de Jean Bélanger, Théâtre Sous Zéro, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 31 janvier-24 février 2008.

#### Dossier génétique

D06/08 : Dossiers électroniques qui regroupent, en plus de plusieurs versions d'*Agaguk* (*L'homme d'Iriook*), des documents électroniques renvoyant à la demande de bourse effectuée par Isabelle Hubert au Conseil des arts et des lettres du Québec pour l'année 2006-2007 (« Agaguk résumé », « art200607 » [formulaire], « Budget détaillé cac », « Budget détaillé », « Description de projet en 250 mots », « Description du projet », « page de présentation » [esquisse du recueil de textes d'Isabelle Hubert qui joue le rôle de porte-folio], « Plan de travail détaillé », « Projet complet » et « Synopsis Agaguk Cac »), une lettre de Jean Bélanger, datant du 3 septembre 2007, qui officialise la commande d'écriture (« Commande d'œuvre Agaguk » [avec le logo officiel du Théâtre Sous Zéro] et « Lettre Théâtre Sous Zéro »), des résumés du roman d'Yves Thériault (« chapitre Agaguk », « Résumé des chapitres » et « Structure policière »), des photographies (« Inuits et igloo » et « skidoo »), un document s'intitulant « Nombre de personnages », une lettre d'Isabelle Hubert, datant du 18 septembre 2006, adressée à Hélène Laliberté du Conseil des arts et lettres du Québec (« Madame Hélène Laliberté »), le communiqué de presse d'*Agaguk* (« CommThéâtreSousZéro ») ainsi que des correspondances avec Pierre Delage (« Article » [courriel, datant du 29 janvier 2007, qui comprend l'article de Jean St-Hilaire, « Premier test pour l'*Agaguk* du Sous-Zéro », paru dans *Le Soleil* le 28 janvier 2007]), Michelle Forest (« Mot gentil Michelle Forest » [courriel datant du 25 février 2008]), Alain Jean (« Fw\_Ateliers et parainnages au CEAD » [courriel datant du 19 février 2007] et « Fw\_Atelier de lecture Agaguk » [courriel datant du 16 août 2007]), Caroline Martin (« Atelier de lecture Agaguk »



[courriel datant du 15 août 2007], « horaire des répétitions » [courriel, datant du 6 novembre 2007, qui situe les répétitions à l'Espace Tango]) et Marie José Thériault (« Madame Thériault » [courriel datant du 23 octobre 2003]).

T07a : Tapuscrit de 79 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk version lecture », renvoyant à la première proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de 2007. Il s'agit du tapuscrit mis en lecture par Jean Bélanger et présenté au Musée national des beaux-arts du Québec en janvier 2007.

T07b : Tapuscrit de 29 pages (format électronique) s'intitulant « Version hôtel courte », renvoyant à une brève version de la seconde proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de 2007.

T07c : Tapuscrit de 93 pages (format électronique) s'intitulant « Version hôtel », renvoyant à la seconde proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de 2007.

T07d : Tapuscrit de 54 pages (format électronique) s'intitulant « Version taboula [*sic*] rasa », renvoyant à la troisième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant d'avril 2007.

T07e : Tapuscrit de 72 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk juin 2007 », renvoyant à la quatrième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de juin 2007.

T07f : Tapuscrit de 69 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk août 2007 », renvoyant à la quatrième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant d'août 2007.

T07g : Tapuscrit de 68 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk sept. 2007 », renvoyant à la quatrième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de septembre 2007.

T07h : Tapuscrit de 68 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk sept. 07 », renvoyant à la quatrième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de septembre 2007.

T07i : Tapuscrit de 67 pages (format électronique) s'intitulant « Agaguk sept 2007 », renvoyant à la quatrième proposition d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant de septembre 2007. Il s'agit du tapuscrit à partir duquel Caroline Martin, l'assistante du metteur en scène Jean Bélanger, effectuera les dernières modifications.

T08 : Tapuscrit de 58 pages (format électronique) s'intitulant « Texte AGAGUK », renvoyant à la version finale d'*Agaguk (L'homme d'Iriook)* et datant approximativement de 2008. Le document contient le suivi des modifications apportées au texte d'Isabelle Hubert par Caroline Martin. Il s'agit du tapuscrit présenté au Musée national des beaux-arts du Québec en 2007.

*Roche, papier, couteau...*

PERREAULT, Marilyn, *Roche, papier, couteau...*, mise en scène de Marc Dumesnil, création du Théâtre I.N.K., salle Jean-Claude-Germain, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 6-24 novembre 2007, supplémentaire le 17 novembre 2007, reprise à la Salle Fred-Barry, Théâtre Denise-Pelletier, Montréal, 2-13 février 2010.

PERREAULT, Marilyn, *Roche, papier, couteau...*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 2007, 55 p.

Dossier génétique

P04 : Porte-documents jaune qui comprend plusieurs notes manuscrites et quelques dessins, datant approximativement de 2004, engrangés sur des feuilles volantes (blanches et lignées), sur un napperon du Resto Le Barbare, dans un cahier de marque « Micro-Jonhson », sur des pages quadrillées arrachées d'une tablette et sur des pages brochées. On y retrouve également une version annotée de « Roche\_\_papier\_\_couteau\_\_2\_ » ainsi qu'un document tapuscrit annoté qui s'intitule « Les mots dits mots » et qui comprend plusieurs jeux de mots.

T04a : Tapuscrit de 31 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_\_papier\_\_couteau », renvoyant au premier état de *Roche, papier, couteau...* et datant approximativement de 2004.

T04b : Tapuscrit de 31 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_\_papier\_\_couteau-1 », apparaissant comme un doublon du premier état de *Roche, papier, couteau...* et datant de 2004.

T04c : Tapuscrit de 40 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_\_papier\_\_couteau\_\_2\_ », renvoyant au deuxième état de *Roche, papier, couteau...* et datant de 2004.

T04d : Tapuscrit de 43 pages (format électronique) s'intitulant « Roche,papier,couteau...V.3 », renvoyant au troisième état de *Roche, papier, couteau...* et datant de 2004.

T05a : Tapuscrit de 42 pages (format électronique) s'intitulant « Roche,papier,couteau...V.4 », renvoyant au quatrième état de *Roche, papier, couteau...* et datant de 2005. Il s'agit du tapuscrit mis en lecture par Peter Bataklijev et présenté le mercredi 1<sup>er</sup> décembre au Théâtre La Licorne dans le cadre de la 19<sup>e</sup> semaine de la dramaturgie. Nadine Desrochers y est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique du CEAD.

T05b : Tapuscrit de 43 pages (format électronique) s'intitulant « Roche,papier,couteau...V.5 », renvoyant au cinquième état de *Roche, papier, couteau...*, résultant probablement de la lecture publique présentée lors de la 19<sup>e</sup> semaine de la dramaturgie et datant de 2005. Nadine Desrochers y est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique du CEAD.

T05c : Tapuscrit de 42 pages (format électronique) s'intitulant « RochepapiercouteauV6 », renvoyant au sixième état de *Roche, papier, couteau...* et datant de 2005. Il s'agit du tapuscrit mis en lecture par Marc Dumesnil et présenté à 17 h le vendredi 13 mai 2005 au Fort L'Assomption dans le cadre du Festival de théâtre à l'Assomption (FAIT). La durée de la lecture est évaluée à 90 minutes. Le tapuscrit a également été mis en lecture par Gill Champagne à Québec dans le cadre des Lundis du Trident en 2005. Nadine Desrochers y est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique du CEAD. Il s'agit du tapuscrit présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en 2007.

T07 : Tapuscrit de 42 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_papier\_couteau\_Lansman » et déposé chez l'éditeur (Lansman, 2007).

T08 : Tapuscrit de 42 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_papier\_couteau\_de\_Marilyn\_Perreault\_Version 7 », renvoyant au septième état de *Roche, papier, couteau...*, datant approximativement de 2008 et résultant des lectures publiques présentées au FAIT et au Trident. Nadine Desrochers y est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique du CEAD.

T08/10 : Tapuscrit raturées de 42 pages (format électronique) s'intitulant « Roche\_papier\_couteau\_VERSION\_8\_(coupures\_reprise\_2010) » et renvoyant à la fois au huitième état de *Roche, papier, couteau...* et aux coupures effectives lors de la reprise de la production présentée à la Salle Fred-Barry en 2010. Nadine Desrochers y est mentionnée à titre de conseillère dramaturgique du CEAD.

## CORPUS SECONDAIRE

### Textes dramatiques

BERTHIAUME, Sarah, *Villes mortes*, tapuscrit inédit, 2009, 17 p.

BLAIS, Marie-Claire, *Théâtre*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1998 [1986], 224 p.

BRASSARD, Marie et al., *La trilogie des dragons*. Québec, L'Instant même, coll. « Instant scène », 2005, 171 p.

BRITT, Fanny, *Hôtel Pacifique. Pièce en trois chambres*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 88 p.

CHOINIÈRE, Olivier, *Jocelyne est en dépression. Tragédie météorologique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002, 67 p.

CLOUTIER, Fabien, *La guerre des tuques*, Québec et Montréal, L'Instant même et Dramaturges Éditeurs, coll. « L'Instant scène », 2013, 113 p.

DUPUIS, Gilbert, *Kushapatshikan ou La tente tremblante*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 175 p.

GARNEAU, Michel, *Les neiges suivi de Le bonhomme Sept-Heures. Théâtre*, Montréal, VLB éditeur, 1984, 121 p.

GAUDREAU, Jean-Rock, *La Raccourcie*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997, 109 p.

HARRISSON, Sébastien, *Floes et D'Alaska. Suite nordique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007, 150 p.

LEGAULT, Anne, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Théâtre », 1992, 127 p.

LEPAGE, Roland, *La Complainte des hivers rouges*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1993 [1974], 87 p.

MOUAWAD, Wajdi, *Forêts*, Arles (France) et Montréal, Actes Sud et Leméac, 2009 [2006], 100 p.

PAQUET, David, *Porc-épic*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2009, 116 p.

SAUVAGEAU, Yves, *Les mûres de Pierre*, Librairie Deom, Montréal 1977, 202 p.

TREMBLAY, Michel, *Albertine, en cinq temps*, Arles (France) et Montréal, Actes Sud et Leméac, 2007 [1984], 61 p.

### Spectacles

BONIN, Serge, *Le Conte d'hiver*, adaptation du texte de William Shakespeare, mise en scène de Jean Bélanger, création du Théâtre Sous Zéro, bar Le Sacrilège, Québec, 30 janvier-15 février 2005, supplémentaires les 12, 21, 22, 27 et 28 février 2005, reprise du 15 janvier-14 février 2006.

CLOUTIER, Fabien, *La guerre des tuques*, d'après le scénario de Roger Cantin et de Danyèle Patenaude, mise en scène de Fabien Cloutier, création du Théâtre Sous Zéro, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, 7 février-3 mars 2013.



COLLECTIF, *Just fake it*, mise en scène de Catherine Bourgeois, production de Joe Jack et John, Théâtre Aux Écuries, Montréal, 14-29 octobre 2011.

KOLTÈSE, Bernard-Marie, *La nuit juste avant les forêts*, mise en scène de Brigitte Haentjens, production de Sibyllines, 661, rue Rose-de-Lima, Montréal, 16 novembre-18 décembre 2010.

MARTIN, Alexis, *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, mise en scène de Daniel Brière, production du Nouveau Théâtre Expérimental, Espace Libre, Montréal, 7 février-8 mars 2012, supplémentaires les 9 et 10 mars 2012, en tournée au Centre national des Arts du Canada, Théâtre du CNA, Ottawa, 14-17 novembre 2012.

MOUAWAD, Wajdi, *Temps*, mise en scène de Wajdi Mouawad, création du Théâtre du Trident et du Théâtre d'Aujourd'hui, en coproduction avec Abé Carré Cé Carré (Québec), Au Carré de l'Hypoténuse (France), le Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa), le Théâtre National de Chaillot, Grand T-scène conventionnée Loire-Atlantique, la Comédie de Clermont-Ferrand-scène nationale et la Schaubühne Berlin, en collaboration avec le Grand Théâtre de Québec, Schaubühne [première mondiale en français sur-titré en allemand dans le cadre du Festival F.I.N.D.], Berlin, 3 mars 2011, supplémentaire le 5 mars 2011, Théâtre du Trident, Québec, 8 mars-2 avril 2011, Théâtre français, Centre national des Arts du Canada, Ottawa, 12-16 avril 2011, salle principale, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal, 19 avril-14 mai 2011, supplémentaires les 8, 15, 17, 18, 19, 20, 21 mai 2011, en tournée en France, mars-avril 2012.

## CORPUS THÉORIQUE

### Discours sur l'imaginaire, le froid, le Nord et l'hiver

ARCHIBALD, Samuel, Bertrand GERVAIS et Anne Martine PARENT (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura. Textes et imaginaires », n° 6, 2002, 150 p.

BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 221 p.

- , *La terre et les rêveries du repos*, Paris, J. Corti, 1948, 337 p.
- , *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, J. Corti, 1965 [1943], 306 p.
- , *L'eau et les rêves. Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris, J. Corti, 1942, 265 p.
- BERTHET, Jacques et Alain AMAR-COSTESECC, *Dictionnaire de biologie*, Bruxelles, De Boeck, 2006, 1034 p.
- BOUCHARD, Joë, Daniel CHARTIER, Amélie NADEAU, *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, Centre de recherche *Figura* sur le texte et l'imaginaire, coll. « *Figura* », n° 9, 2004, 171 p.
- BURGOS, Jean (dir.), *Le refuge I*, Paris, Les Lettres modernes, coll. « *Circé* », 1970, 298 p.
- CHARTIER, Daniel (dir.), *Le (s) Nord (s) imaginaire (s)*, Montréal, Imaginaire/Nord, Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, 2008, 335 p.
- , « The Gender of Ice and Snow », *Journal of Northern Studies* (Umeå, Suède), vol. 2, 2008, p. 29-49.
- , « "J'attends du froid qu'il me complique l'existence". Aspects des fonctions de la nordicité et de l'hivernité dans la poésie québécoise », *Zeitschrift für Kanada-Studien*, vol. 31, n° 1, 2011, p. 110-121.
- CHARTIER, Daniel et Maria WALECKA-GARBALINSKA (dir.), *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20-23 avril 2006*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, 448 p.
- COLLECTIF, *Dictionnaire de la physique. Mécanique et thermodynamique*, Paris, Albin Michel, coll. « *Encyclopædia Universalis* », 2001, 1230 p.

- COLLET, Paulette, *L'hiver dans le roman canadien-français*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1965, 281 p.
- DÉSY, Jean, *La rêverie du froid*, Québec et Sainte-Foy, Le Palindrome et Éditions La Liberté, 1991, 155 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archéologie générale*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 518 p.
- GERVAIS, Bertrand, « Imaginaires du labyrinthe. Entretien avec Bertrand Gervais, propos recueillis par Raphaël Baroni », *Vox Poetica*, 15 février 2009, en ligne, <<http://www.vox-poetica.org/entretiens/intGervais2009.html>>, consulté le 16 avril 2012.
- , *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome 1*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, 245 p.
- HAMELIN, Louis-Edmond, « Nordicité », dans *L'Encyclopédie canadienne*, 2012, en ligne, <<http://www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/nordicite>>, consulté le 25 avril 2012.
- , « Le Nord et l'hiver dans l'hémisphère boréal », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 44, n° 121, avril 2000, p. 5-25.
- , *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, 482 p.
- , *Le Québec nordique*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, coll. « Géographie contemporaine », 1986, 32 p.
- , *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1980 [1975], 438 p.
- , *Le Nord canadien comme espace*, Québec, Université Laval et Centre d'études nordiques, 1971, 59 p.
- , « Un indice circumpolaire », *Annales de géographie*, Paris, n° 422, 1968, p. 414-430.

- HAMELIN, Louis-Edmond et Marie-Claude LAVALLÉE, *Le Québec par des mots. Partie II : L'hiver et le Nord*, Sherbrooke, Presses de l'Université de Sherbrooke, 2002, 720 p.
- HERBERT, J.-J. et al., *Le froid*, Paris, Seuil, coll. « Microcosme », série « Le Rayon de la Science », n° 20, 1964, 188 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1999 [1980], 267 p.
- Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, *UQAM | Imaginaire du Nord*, 2007, en ligne, <<http://www.imaginaireduNord.uqam.ca>>, consulté le 25 avril 2012.
- LARROUY, Dominique, Louis AMBID et Daniel RICHARD, *La thermorégulation*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1995, 128 p.
- MICHELIS-MASLOCH, Cornelia, « La vie et la mort. L'ambiguïté du froid dans la littérature autrichienne contemporaine », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris XII, 1999-2000, 409 p.
- ONFRAY, Michel, *Esthétique du pôle Nord. Stèles hyperboréennes*, Paris, Grasset, 2002, 186 p.
- PARSONS, Ken C., *Human Thermal Environments. The Effects of Hot, Moderate and Cold Environments on Human Health, Comfort and Performance. Second Edition*, Londres et New York, Taylor & Francis, 2003, 527 p.
- RUIU, Adina, *Les récits de voyage aux pays froids au XVII<sup>e</sup> siècle. De l'expérience du voyageur à l'expérimentation scientifique*, Montréal, Imaginaire/Nord, coll. « Droit au Pôle », 2007 [2006], 138 p.
- SIMONET, Roger, *Le froid*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1955 [1944], 127 p.

FLORBY, Gunilla, Mark SHACKLETON et Katri SUHONEN (dir.), *Canada. Images of a Post/National Society*, New York, P.I.E. Peter Lang, coll. « Canadian Studies », n° 19, 2009, 386 p.

Réception d'Agaguk (L'homme d'Iriook)

CAUX, Patrick et Laurence CLAVEL, « Ici et là », *Le Devoir* (Montréal), 26 janvier 2007, p. B1.

CAUX, Patrick, « Aux limites de la proposition », *Le Devoir* (Montréal), 13 février 2008, p. B9.

-----, « *Agaguk* dans la neige. Le Théâtre Sous Zéro joue l'œuvre d'Yves Thériault dehors pour des spectateurs au chaud à l'intérieur », *Le Devoir* (Montréal), 8 février 2008, p. B1.

Conseil québécois du théâtre, « Répertoire théâtral. Théâtre Sous Zéro », dans *CQT – le Conseil québécois du théâtre*, 2009, en ligne, <http://www.cqt.ca/bottin/repertoire/dossier/630>, consulté le 10 décembre 2012.

GAGNON-PARADIS, Iris, « Agaguk vu par Iriook », *Voir* (Montréal), 7 février 2010, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=56517>>, consulté le 4 juillet 2012.

-----, « Théâtre d'hiver », *Voir*, 24 janvier 2008, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=56268>>, consulté le 2 novembre 2010.

MASSON, Frédéric, « *Agaguk* devra vaincre le froid », *Le Québec Express* (Québec), 18 janvier 2007, en ligne, <<http://www.quebechebdo.com/Arts-et-spectacles/2007-01-18/article-1187258/Agaguk-devra-vaincre-le-froid/1>>, consulté le 4 juillet 2012.

NOREAU, Katherine (responsable des relations publiques du Musée national des beaux-arts du Québec) et Jean-François Poirier (responsable des communications du Théâtre Sous



Zéro), « Le Théâtre Sous Zéro présente *Agaguk* » [communiqué de presse], Québec, le 21 janvier 2008, 2 p.

OUELLET, Josiane, « Scène d'hiver », *Voir* (Montréal), 27 janvier 2005, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=34620>>, consulté le 2 novembre 2010.

ST-HILAIRE, Jean, « Premier test pour l'*Agaguk* du Sous-Zéro », *Le Soleil* (Québec), 28 janvier 2007, p. A4.

-----, « *Agaguk*, au Musée national des beaux-arts. Le chasseur changé par la femme », *Le Soleil* (Québec), 29 janvier 2008, p. A5.

-----, « *Agaguk*. Chaleureux au froid, tiède au chaud », *Le Soleil* (Québec), 4 février 2008, p. A5.

SYLVESTE, Michel (réal.), *400 fois Québec*, épisode du samedi 16 février 2008, Webémission, Québec, Radio-Canada, en ligne, <<http://www.radio-canada.ca/medianet/2008/CBFT/400foisquebec200802161700.aspx>>, consulté le 3 mai 2012.

Théâtre Sous Zéro, *Théâtre Sous Zéro*, s.d., en ligne, <<http://theatresouszero.wordpress.com/>>, consulté le 10 décembre 2012.

#### Réception de *Roche, papier, couteau...*

ANGIOLINI, Daphné, « *Roche, papier, couteau...* À couteaux tirés », *Voir* (Montréal), 15 novembre 2007, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=54929>>, consulté le 12 septembre 2012.

-----, « Marilyn Perreault et Annie Ranger. Jeux dangereux », *Voir* (Montréal), 8 novembre 2007, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2007/11/08/marilyn-perreault-et-annie-ranger-jeux-dangereux/>>, consulté le 12 septembre 2012.

BÉLAIR, Michel, « La cadette et son double », *Le Devoir* (Montréal), 30 septembre 2006, p. E3.

CADIEUX, Alexandre, « Prisonniers de la tourmente », *Le Devoir* (Montréal), 16 novembre 2007, p. B2.

DUMAS, Ève, « La Semaine de la dramaturgie à la Licorne », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 30 novembre 2004, p. 6.

LABRECQUE, Marie, « Trouver le Nord. Marilyn Perreault explore un univers trouble dans *Roche, papier, couteau...* », *Le Devoir* (Montréal), 3 novembre 2007, p. E3.

NICOUD, Anabelle, « *Roche, papier, couteau...* Les états d'âme nordiques », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 3 novembre 2007, p. 6.

-----, « *Roche, papier, couteau...* Jeux interdits », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 12 novembre 2007, p. 6.

ST-HILAIRE, Jean, « Rude accostage en Brusquie. Le Trident lit *Roche, papier, couteau...* », *Le Soleil* (Québec), 25 avril 2005, p. B3.

SAINT-PIERRE, Christian, « *Roche, papier, couteau...* Brève scène », *Voir* (Montréal), 4 février 2010, en ligne, <<http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=69018>>, consulté le 10 décembre 2010.

ST-JACQUES, Sylvie, « Poésie et politique au Théâtre d'Aujourd'hui », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 8 mai 2007, p. 5.

-----, « Saison 2009-2010 du Théâtre Denise-Pelletier. *Lipsync* en février 2010 », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 6 mai 2009, p. 3.

Talisman Theatre, « Past Projects. 2009. *Rock, Papier, Jackknife...* », dans Talisman Theatre, 2011 (4 juin), en ligne, <<http://www.talisman-theatre.com/2009.html>>, consulté le 10 décembre 2012.

Théâtre d'Aujourd'hui, « *Roche, papier, couteau...* », dans *Théâtre d'Aujourd'hui*, s.d., en ligne, <<http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/archives/pieces/roche>>, consulté le 10 décembre 2012.

Théâtre I.N.K., « *Roche, papier, couteau...* », dans *Théâtre I.N.K. | Montréal*, 2012, en ligne, <<http://theatreink.com/creations/roche-papier-couteau/>>, consulté le 12 septembre 2012.

VIGNEAULT, Alexandre, « Deux reprises », *La Presse* (Montréal), « Arts et spectacles », 3 octobre 2009, p. 16.

#### Autres ouvrages cités

Xavier BLAISEL, « La logique du don dans le mythe inuit de la lune et du soleil », *Religiologiques*, n° 10, automne 1994, p. 111-141.

COLLECTIF, « Passer l'hiver », *Moebius*, n° 32, février 2012, 180 p.

FÉRAL, Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps éditions, 2011, 446 p.

FORSYTH, Louise H. (dir.), *Anthology of Québec Women's Plays in English Translation. Volume III (1997-2009)*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2010, 544 p.

GIRARD, Gilles, « *Les neiges de Michel Garneau* », *Québec français*, n° 88, 1993, p. 101.

GRIMALDI, Marie-Paule, « Combine de mise », *L'Aut'Journal* (Montréal), 20 février 2012, en ligne, <<http://www.lautjournal.info/default.aspx?page=3&NewsId=3496>>, consulté le 27 avril 2012.

DOVE, Rossita, « Cahier spécial en l'honneur de Klimbo Kliment Dentchev 1939-2009 », dans *Canada-Culture.tv*, 2009, en ligne, <<http://www.canada-culture.tv/Synergie3-Special.htm>>, consulté le 30 mai 2012.

Nouveau Théâtre Expérimental, « Carnet de bord. *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* », dans *Nouveau Théâtre Expérimental*, 2010, en ligne,

<<http://www.nte.qc.ca/category/blog/invention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france/>>, consulté le 25 avril 2012.

-----, « *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* », dans *Nouveau Théâtre Expérimental*, 2010, en ligne, <<http://www.nte.qc.ca/spectacle/invention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france/#album>>, consulté le 25 avril 2012.

PÉPIN, Elsa, « *L'invention du chauffage central en Nouvelle-France. Chant patriotique pour âmes gelées* », *Voir* (Montréal), 16 février 2012, en ligne, <<http://voir.ca/scene/2012/02/16/linvention-du-chauffage-central-en-nouvelle-france-chant-patriotique-pour-ames-gelees/>>, consulté le 25 avril 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2002 [1943], 173 p.

SIAG, Jan, « *Temps de Wajdi Mouawad. D'hier à aujourd'hui* », *La Presse* (Montréal), 26 avril 2011, en ligne, <<http://www.cyberpresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201104/26/01-4393345-temps-de-wajdi-mouawad-dhier-a-aujourd'hui.php>>, consulté le 27 avril 2012.

ST-HILAIRE, Jean, « Shakespeare sur la banquise », *Le Soleil* (Québec), 3 février 2005, p. B5.

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY (dir.), *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2008, 2837 p.